

IMAGEM, SÍMBOLO E NARRATIVA NA PSICOLOGIA
ANALÍTICA DE C. G. JUNG

André Guirland Vieira

Tese apresentada como exigência parcial para a obtenção
do grau de Doutor em Psicologia sob a Orientação da
Profa. Dra. Tania Mara Sperb

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Psicologia
Curso de Pós-Graduação em Psicologia do Desenvolvimento
Porto Alegre, Fevereiro de 2003

A Cris, Rafael e Isabela

A Carlo, Raquel e Júlia

Agradecimentos

À Miriam Gomes de Freitas, a quem devo a supervisão dos casos clínicos e toda a orientação clínica deste trabalho.

À Tania Mara Sperb, cuja orientação possibilitou a realização dessa pesquisa.

À Carlos, Simone, Antônio, Luciano e Renato e suas famílias, pela coragem e persistência em me acompanhar, até o último momento, na aventura da análise e da pesquisa.

À Rosângela, Nara, Carmem, Laís e à toda equipe do Núcleo de Atendimento Integrado – Ambulatório de Atendimento Psicológico de Camaquã – RS.

À Maria Cristina Giacomazzi, pelas discussões teóricas, conselhos e por toda ajuda à conclusão dessa tese.

Ao relator, Prof. William Gomes, pelas sugestões do título e do formato final da tese.

À banca examinadora: Maria Cristina Ribeiro, Vera Vasconcelos, William Gomes e José Luiz Caon, pelas contribuições que tanto enriqueceram este trabalho.

Ao grupo de estudo e pesquisa em narrativas (o grupo das segundas feiras).

Ao CNPq, pela bolsa de estudos que possibilitou a realização desta tese.

À Jaqueline Estivallet e à JEWEB Editora Digital pela produção do CD-Rom de fotos.

jeweb@jeweb.com.br



O entendimento dos símbolos e dos rituais (simbólicos) exige do intérprete que possua cinco qualidades ou condições, sem as quais os símbolos serão para ele mortos, e ele um morto para eles.

A primeira é a simpatia; não direi a primeira em tempo, mas a primeira conforme vou citando, e cito por graus de simplicidade. Tem o intérprete que sentir simpatia pelo símbolo que ele se propõe interpretar. A atitude cauta, a irônica, a deslocada – todas elas privam o intérprete da primeira condição para poder interpretar.

A segunda é a intuição. A simpatia pode auxiliá-la, se ela já existe, porém não criá-la. Por intuição se entende aquela espécie de entendimento com que se sente o que está além do símbolo, sem que se veja.

A terceira é a inteligência. A inteligência analisa, decompõe, reconstrói noutra nível o símbolo (...) Não direi erudição, como poderia no exame dos símbolos, é o de relacionar no alto o que está de acordo com a relação que está embaixo. Não poderá fazer isto se a simpatia não tiver lembrado esta relação, se a intuição não a tiver estabelecido. Então a inteligência, de discursiva que naturalmente é, se tornará analógica, e o símbolo poderá ser interpretado.

A quarta é a compreensão. Entendo por esta palavra o conhecimento de outras matérias, que permitam o símbolo seja iluminado por várias luzes, relacionado com vários outros símbolos (...) Não direi erudição, como poderia ter dito, pois a erudição é uma soma; nem direi cultura, pois a cultura é uma síntese; e a compreensão é uma vida. Assim certos símbolos não podem ser bem entendidos se não houver antes, ou no mesmo tempo, o entendimento de símbolos diferentes.

A quinta é menos definível. Direi talvez, falando a uns, que é a graça, falando a outros, que é a mão do Superior Incógnito, falando a terceiros, que é o Conhecimento e a Conversação do Santo Anjo da Guarda, entendendo cada uma dessas coisas, que são a mesma da maneira como as entendem aqueles que delas usam, falando ou escrevendo.

Fernando Pessoa

O Eu Profundo e os Outros Eus, p. 43

Sumário

Agradecimentos	3
Sumário	5
Lista de figuras	7
Apresentação.....	13
Parte I - Imagem, Símbolo e Narrativa: A interpretação na Psicologia de Carl G. Jung.	
Capítulo 1. Imagem Mental	20
Capítulo 2. Iconologia	26
Capítulo 3. Narrativa	30
Capítulo 4. Uma Pequena História da Imaginação Criadora	33
Capítulo 5. Símbolo	38
Capítulo 6. Arquétipo	56
Capítulo 7. Arquétipo, Drama e Narrativa	60
Capítulo 8. Pensamento Simbólico	69
Capítulo 9. Interpretação	91
Capítulo 10. Escola Junguiana de Porto Alegre	98
Capítulo 11. Conclusão	118
Parte II - Imagem, Símbolo e Narrativa: Interpretação do Brincar Simbólico	
Capítulo 12. Pesquisa e Clínica Psicológica.....	121
Capítulo 13. Brincar Simbólico na Caixa de Areia	132
Capítulo 14. Brincar Simbólico e Organização da Experiência de Vida na Criança	136
Capítulo 15. Carlos e Simone: A Experiência da Violência Familiar	138
Capítulo 16. Luciano: A Experiência da Dificuldade em Crescer	164
Capítulo 17. Antônio: A Experiência da Morte e do Abandono.....	185
Capítulo 18. À Guisa de Conclusão	214

Referências	219
Anexo: Pareceres da Banca Examinadora	229
Anexo: Imagens do Brincar na Caixa de Areia	CD-Rom

Lista de Figuras¹

Fotografias de Carlos

Figura 1. Foto C1.

Figura 2. Foto C2.

Figura 3. Foto C3.

Figura 4. Foto C4.

Figura 5. Foto C5.

Figura 6. Foto C6.

Figura 7. Foto C7.

Figura 8. Foto C8.

Figura 9. Foto C9.

Figura 10. Foto C10.

Figura 11. Foto C11.

Figura 12. Foto C12.

Figura 13. Foto C13.

Figura 14. Foto C14.

Figura 15. Foto C15.

Figura 16. Foto C16.

Figura 17. Foto C17.

Figura 18. Foto C18.

Figura 19. Foto C19.

Figura 20. Foto C20.

Figura 21. Foto C21.

Figura 22. Foto C22.

Figura 23. Foto C23.

Figura 24. Foto C24

Figura 25. Foto C25.

¹ As figuras aqui listadas encontram-se no CD-Rom em Anexo. São fotografias dos cenários construídos pelas crianças e, também, um acompanhamento dos casos estudados na segunda parte deste trabalho. Com

Figura 26. Foto C26.

Figura 27. Foto C27.

Figura 28. Foto C28.

Figura 29. Foto C29.

Figura 30. Foto C30.

Figura 31. Foto C31.

Figura 32. Foto C32.

Figura 33. Foto C33.

Figura 34. Foto C34.

Figura 35. Foto C35.

Fotografias de Simone

Figura 36. Foto S1.

Figura 37. Foto S2.

Figura 38. Foto S3.

Figura 39. Foto S4.

Figura 40. Foto S5.

Fotografias de Luciano

Figura 41. Foto L1.

Figura 42. Foto L2.

Figura 43. Foto L3.

Figura 44. Foto L4.

Figura 45. Foto L5.

Figura 46. Foto L6.

Figura 47. Foto L7.

Figura 48. Foto L8.

Figura 49. Foto L9.

Figura 50. Foto L10.

o fim de facilitar a leitura, as fotos encontram-se codificadas com a letra inicial do nome da criança e um número.

Figura 51. Foto L11.

Figura 52. Foto L12.

Figura 53. Foto L13.

Figura 54. Foto L14.

Figura 55. Foto L15.

Figura 56. Foto L16.

Figura 57. Foto L17.

Figura 58. Foto L18.

Figura 59. Foto L19.

Figura 60. Foto L20.

Figura 61. Foto L21.

Figura 62. Foto L22.

Figura 63. Foto L23.

Figura 64. Foto L24.

Figura 65. Foto L25.

Figura 66. Foto L26.

Figura 67. Foto L27.

Figura 68. Foto L28.

Fotografias de Antônio

Figura 69. Foto A1.

Figura 70. Foto A2.

Figura 71. Foto A3.

Figura 72. Foto A4.

Figura 73. Foto A5.

Figura 74. Foto A6.

Figura 75. Foto A7.

Figura 76. Foto A8.

Figura 77. Foto A9.

Figura 78. Foto A10.

Figura 79. Foto A11.

Figura 80. Foto A12.

Figura 81. Foto A13.

Figura 82. Foto A14.

Figura 83. Foto A15.

Figura 84. Foto A16.

Figura 85. Foto A17.

Figura 86. Foto A18.

Figura 87. Foto A19.

Figura 88. Foto A20.

Figura 89. Foto A21.

Figura 90. Foto A22.

Figura 91. Foto A23.

Figura 92. Foto A24.

Figura 93. Foto A25.

Figura 94. Foto A26.

Figura 95. Foto A27.

Figura 96. Foto A28.

Figura 97. Foto A29.

Figura 98. Foto A30.

Figura 99. Foto A31.

Figura 100. Foto A32.

Figura 101. Foto A33.

Figura 102. Foto A34.

Figura 103. Foto A35.

Figura 104. Foto A36.

Figura 105. Foto A37.

Resumo

O presente trabalho estuda a narrativa e a imagem como elementos da linguagem do brincar simbólico. Para isto, três crianças foram acompanhadas em um processo de psicoterapia por um período aproximado de um ano. O brincar simbólico das crianças na caixa de areia – *sandplay* – foi analisado em termos da organização narrativa e da construção de significado a partir da teoria e do método de Psicologia Analítica de C. G. Jung e da teoria narrativa de J. Bruner. Nosso estudo demonstra que o brincar simbólico é uma forma de linguagem e que através dele a criança constrói um texto o qual apresenta-se como uma narrativa ou como uma imagem; que este texto está repleto de elementos os quais aparecem como outras narrativas ou imagens que se interpõem às narrativas construídas pelas crianças. Mostra também que a criança organiza a sua experiência do mundo e a sua experiência da vida através deste texto. Finalmente, indica que o brincar simbólico tem uma função cognitiva de organizar a experiência de vida da criança.

Palavras-chave: Narrativa, Imagem, Brincar Simbólico, Psicologia Analítica, Caixa de Areia

Abstract

The present thesis studies the narrative and the image as elements of the language of symbolic play. With this aim three children were followed during approximately one year while in a process of psychotherapy. Children's symbolic play in the *sandplay* was analyzed concerning narrative organization and meaning construction by using Jung's Analytical Psychology theory and method and Bruner's narrative theory. The study shows that symbolic play is a form of language through it children construct a text which might develop as a narrative or as a image; that this text is filled with cultural elements which show themselves as new narratives or images that mix with the ones children had constructed; also shows that the child organizes his/her experience of the world and of the life through this text; and finally, that symbolic play has a cognitive function of organizing the child's life experience.

Key words: Narrative, Image, Symbolic Play, Analytical Psychology, Sandplay

Apresentação

Quando comecei a escrever esta tese, tinha em mente, como pano de fundo de meu objeto de pesquisa (o brincar simbólico), os problemas decorrentes da legitimação do pensamento de C. G. Jung, da união da Psicologia Analítica com a psicologia acadêmica contemporânea e de uma necessidade de sistematização da prática do pensamento de Jung tal como exercida aqui em Porto Alegre e, portanto, por mim mesmo. A questão da legitimação do pensamento de Jung, vinha, justamente, do distanciamento que as escolas de Psicologia Analítica (algumas haviam, inclusive, praticamente abandonado este nome) mantinham, hoje, com a produção científica contemporânea. Tal distanciamento se acentuou após a morte de C. G. Jung e o afastamento de C. A. Meier da presidência do Instituto Jung em 1961, quando criaram-se diversas rupturas em relação ao pensamento original de C. G. Jung. Samuels (1985) tenta, em seu trabalho sobre os pós-junguianos, organizar essas rupturas em três principais escolas, uma *Escola Clássica*, que utiliza os conceitos e abordagens de C. G. Jung tal como ele os deixou, uma *Escola de Desenvolvimento* e um *Escola Arquetípica*. A escola desenvolvimentista teve Londres como principal lugar de crescimento e Michael Fordham como principal mentor, embora tenha florescido também na Europa continental, com Erich Neumann. Talvez a principal característica dessa escola tenha sido a aproximação do pensamento de C. G. Jung com o de Melanie Klein, embora tal mistura tenha provocado divergências teóricas importantes entre Neumann (1968/1990) e Fordham (1957). A Escola de Desenvolvimento, como um todo, preocupou-se, principalmente, com os aspectos do desenvolvimento da consciência e do desenvolvimento do eu e da personalidade na criança. A diferença básica é que Fordham construiu uma psicologia híbrida entre Klein e Jung, tanto em termos teóricos, como o retorno à teoria sexual de Freud lida por Klein, como práticos, como a interpretação direta para a criança, enquanto que Neumann produziu uma psicologia do desenvolvimento de tipo idealista. Baseado na mitologia, Neumann (1980/1991) propôs que o desenvolvimento da personalidade se dá desde um matriarcado psicológico para um patriarcado psicológico, e que esse desenvolvimento segue um padrão universal. A criança se desenvolve a partir de uma relação primal com a mãe, na qual há uma unidade entre mãe e filho. A esta relação primal Neumann deu o nome de Fase Urobórica, como

referência ao Uroboros, da Alquimia (a serpente que morde a própria cauda). A saída do matriarcado passa por diversos estágios, o estágio fálico-ctônico vegetativo do ego, o fálico-ctônico animal, o estágio mágico-fálico, o estágio mágico-guerreiro, o estágio solar-guerreiro e, finalmente, o estágio solar-racional do ego. A proposta de um padrão de desenvolvimento do eu e da personalidade universal já é por si só audaciosa, ainda mais quando postulada a priori, a partir do mito e não do material empírico. Isso complica-se ainda mais pelo fato de Neumann possuir uma leitura particular do mito, da mitologia e de sua relação com o homem moderno. O que ele consegue é encerrar a Psicologia Analítica em um credo do tipo científico incapaz de discutir com os estudos contemporâneos sobre a mitologia, a sociologia ou mesmo com a psicologia do desenvolvimento.

A psicologia idealista do desenvolvimento continua, de forma um pouco atenuada, em Dora Kalff (1980). Kalff foi aluna de Neumann e, embora utilize pouco suas etapas de desenvolvimento, conservou dele a idéia de que a manifestação do si-mesmo (*Self*) é o principal fator no desenvolvimento do eu.

Eu gostaria de enfatizar que a manifestação do *Self*, esta ordem interior, este padrão de totalidade, é o momento mais importante no desenvolvimento da personalidade. O trabalho psicoterapêutico demonstrou que um desenvolvimento saudável do ego só ocorre como resultado de uma bem sucedida manifestação do *Self*, seja como um símbolo onírico ou como uma imagem na caixa de areia. Tal manifestação do *Self* parece garantir o desenvolvimento e a consolidação da personalidade (p. 29).

Como veremos adiante, na exposição da teoria de C. G. Jung, ele define o si-mesmo como o centro inconsciente da personalidade e como a totalidade da personalidade. Kalff parece, aqui, confundir o arquétipo do si-mesmo com a imagem simbólica dele produzida no sonho ou no brincar. O aparecimento de uma imagem simbólica de totalidade não garante o bom desenvolvimento do eu ou da personalidade, mas mostra que há uma tendência psicológica no sentido da integração ou do desenvolvimento da personalidade. Esta imagem poderia surgir, por exemplo, como compensação a um estado de fragmentação e, neste caso, indicaria a doença e não necessariamente a cura. A confusão do símbolo com o aquilo que o produz faz com que,

para Kalff, o sentido da psicoterapia seja o de propiciar o aparecimento de uma imagem do si-mesmo e com isso esperar que ocorra a cura. A imagem do si-mesmo torna-se, deste modo, como que uma entidade independente das atitudes e do posicionamento do eu diante do mundo, sendo dela que devemos esperar a cura. Como veremos neste trabalho, o desenvolvimento saudável da personalidade da criança depende de uma atitude correta dos pais e dela própria em relação a sua história e sua situação de vida. A Escola Arquetípica também segue esta tendência idealista. Ela surgiu a partir da obra de James Hillman (1975), para quem o arquétipo é a parte fundamental da obra de Jung. O arquétipo é a base da fantasia e, por isso, é mais importante que o processo analítico ou o próprio paciente. Por isso, na análise, Hillman (1983) abandona a metodologia de Jung e adota o que chama de método clássico-simbólico-sintético. O pressuposto básico desse método é a mudança de enfoque do paciente para as suas imagens. Para Hillman, as imagens não devem ser reduzidas aos sentimentos do paciente (ou a sua história pessoal), isto é, as imagens não são mais tomadas como comunicações simbólicas sobre o que se passa no inconsciente do paciente, e que deveria tornar-se consciente, mas tem valor em si como imagens. Na prática, o que se vê é uma tendência a enquadrar a pessoa em algum mito e de tentar explicar sua psicologia através dele. Perde-se com isso a singularidade do sujeito e o pé na sua realidade empírica. Com a Psicologia Arquetípica, o legado de Jung cai no mais obscuro idealismo.

A Psicologia Analítica pós-junguiana desenvolveu, portanto, uma tendência fortemente platônica e idealista de olhar o mundo. Como mostrarei no capítulo sobre a escola junguiana de Porto Alegre, tal tendência foge completamente às proposições teóricas originais de C. G. Jung. A isso soma-se a presença significativa de psicólogos místicos que escondem-se sob o manto da psicologia de C. G. Jung. Não é preciso muita pesquisa para concluir que o platonismo foi a base do misticismo ocidental, e que uma psicologia de tendência platônica abrigará, necessariamente, pessoas místicas. Quanto ao segundo problema, a relação da Psicologia Analítica com a produção da psicologia contemporânea, este era de difícil resolução. Foi, a princípio, difícil encontrar autores que, dentro da psicologia, se aproximassem daquilo que é a principal característica do pensamento de Jung, a forma singular de interpretação do inconsciente, do homem e do mundo. Clark (1992) já havia apontado a relação de Jung com Dilthey, E. Cassirer,

Husserl e com a hermenêutica de Schleiermacher, e, antes dele, Freitas (Seminários sobre a pós-modernidade, Agosto de 1988) já traçava aproximações entre Jung, E. Cassirer, H. Arendt e W. Benjamim. A relação do pensamento de Jung com o de todos esses autores aproxima-o da filosofia contemporânea e das ciências humanas, mas ainda não da psicologia acadêmica. Devo esta aproximação a Freitas (comunicação pessoal, 1994), que apontou a afinidade teórica de Jung, Vygotsky e Bakhtin. A partir de Vygotsky e Bakhtin, a cultura entra na psicologia como o fundamento sobre o qual o homem se desenvolve e produz significação. Quando Bakhtin (1930/1995) propõe que o conteúdo da psique humana é de cunho cultural, ele estabelece a cultura como base para a interpretação dos fenômenos psíquicos. Tal proposição está totalmente de acordo com os postulados de C. G. Jung, e está aí estabelecida uma ponte entre a Psicologia Analítica e a psicologia contemporânea. Mas para que esta ponte seja firme é necessário que se investigue o aspecto de ciência humana na obra de Jung, isto porque ele sempre frisou que a Psicologia Analítica era uma ciência natural. O desenvolvimento das idéias de Vygotsky e Bakhtin na Psicologia Cultural de Bruner, Valsiner, Wertsch e outros vieram a enriquecer ainda mais a discussão, isto porque esses autores, tal como Jung, trabalham na tensão epistemológica da psicologia como ciência natural e como ciência humana. Toda esta tese procura ressaltar o aspecto de ciência humana no pensamento de C. G. Jung, mostrando a importância do papel da história, da filosofia e da cultura em sua obra, bem como de discutir como Jung, cientista humano, relaciona-se com Jung, cientista natural. Tanto é assim que a análise da história é o principal método de investigação empregado, tanto da história da teoria como das histórias das crianças estudadas. Dediquei, entretanto, um capítulo especialmente a esse assunto, o da escola junguiana de Porto Alegre, com o qual fecho o terceiro problema da sistematização da prática junguiana em Porto Alegre. Tento, aqui, registrar o como lemos e praticamos o pensamento de Jung nesta cidade. Além deste, há, na segunda parte do trabalho, um capítulo sobre a relação da pesquisa na psicologia clínica e nas ciências humanas.

Tendo traçado o pano de fundo sobre o qual o presente trabalho foi escrito, é importante falar um pouco de sua história. Ele teve como ponto de partida minha dissertação de mestrado (Vieira, 1997, Vieira & Sperb, 1998). Naquela dissertação estudei o brincar simbólico como uma forma de linguagem capaz de falar da

subjetividade da criança. Assim, procurei no brincar alguns dos elementos, lingüísticos ou não, que a criança utilizava para produzir significado. Através dela consegui trazer à luz pelo menos um deles, chegando, deste modo, a uma comparação entre a forma do brincar e a estrutura dos enunciados narrativos. Para isso, utilizei o esquema narrativo de Tzvetan Todorov (1973), o qual apliquei sobre a atividade representativa do brincar. O esquema narrativo de Todorov funcionou como uma espécie de crivo e de método de leitura da atividade de brincar, o qual permitiu que enxergasse o caráter de estrutura narrativa desta atividade. Consegui, deste modo, isolar três tipos ou situações de brincar em que o modelo de Todorov foi aplicável ao brincar, ou em que não o sendo, levantou problemas preciosos. Na primeira situação, ocorreu a construção de uma narrativa através do brincar baseada tanto em enunciados lingüísticos quanto na imagem em movimento. Na segunda situação, a narrativa foi construída exclusivamente sobre a imagem em movimento. Nestas duas situações, o modelo proposto por Todorov foi aplicável porque o processo de transformação dos cenários e dos personagens ao longo da narrativa independe de enunciados lingüísticos, podendo também estar fundamentado na imagem em movimento. Já na terceira situação, ocorreu a construção de um cenário estático. Aqui o modelo de narrativa não pode ser aplicado em função da construção de uma única proposição inicial de estado, e esta na forma de uma imagem estática. Em função do brincar apresentar uma quantidade muito grande de elementos icônicos, foi necessário, para um melhor entendimento, de uma teoria que desse conta da imagem. Entre os textos disponíveis na época, encontrei não uma teoria, mas alguns construtos que permitiram pensar na narratividade da imagem. Observei, assim, que a imagem significa representando através da analogia. A representação através da imagem seria, portanto, semelhante à do símbolo motivado. E mais, vi, conforme C. G. Jung (1912/1986), que o próprio pensamento envolvido na atividade de fantasiar e no brincar é um pensamento que opera por analogia e através de imagens.

O trabalho que desenvolvi aqui teve como objetivo a continuação da dissertação de mestrado, aprofundando pontos antes superficialmente tocados ou não desenvolvidos. Ele é constituído de duas partes. Na primeira parte, apresento um estudo teórico, no qual exponho a principal referência teórica do trabalho, o pensamento de Carl Gustav Jung e as principais escolas que formaram-se no processo de difusão de sua obra. A função

desse primeiro capítulo é orientar o leitor no campo da Psicologia Analítica e indicar o lugar desse trabalho neste campo. No capítulo seguinte, inicio a abordagem de nosso objeto de estudo investigando o problema da imagem em relação às teorias do conhecimento e em relação à linguagem. Estava preocupado, neste primeiro momento, com a questão da representação através de imagens e da relação entre imagem e linguagem. Tal estudo levou até a fundamentação epistemológica do paradigma da narrativa e à questão da criação narrativa e da imaginação criadora. No capítulo sobre narrativa apresento a noção da função da narrativa de organizar a experiência humana com o mundo e da relação entre o pensamento narrativo, o pensamento simbólico e a imaginação. Com o estudo da imaginação criadora saio da psicologia cognitiva em direção à psicologia clínica. Encontrei os primeiros estudos da imaginação no âmbito da nascente psicologia do Romantismo Alemão. Os estudos da imaginação levaram-me a um vasto estudo sobre o símbolo, principal objeto de estudo dos investigadores românticos em relação ao problema da imaginação. Mostro, aqui, como o estudo do símbolo desenvolveu-se com Kant e, a partir dele, em Goethe, Schelling e C. G. Jung, e como este último foi um herdeiro desta tradição. Fundamento neste momento, histórica e epistemologicamente a teoria, a técnica e o posicionamento de C. G. Jung em relação ao símbolo e à produção simbólica da imaginação. Através da apresentação do pensamento de Jung defino meu referencial teórico e técnico em relação ao objeto e ao método de pesquisa. Inicio tal apresentação mostrando o caráter semiótico da teoria do símbolo de Jung. Sigo apresentando o conceito de arquétipo e a relação entre arquétipo, drama e narrativa. Continuo o estudo discutindo o conceito de pensamento simbólico, buscando em autores anteriores, contemporâneos e posteriores a Jung elementos que fundamentassem, criticassem ou simplesmente divergissem de seu ponto de vista. O estudo teórico foi completado com a teoria e técnica junguiana de interpretação da produção simbólica da imaginação, tal como apresentada por C. G. Jung, mas também como lida e praticada aqui em Porto Alegre. Por fim, concluo essa primeira parte ressaltando os construtos que servem de elementos para compreender a linguagem simbólica do brincar.

Inicia-se, em seguida, a segunda parte da tese, na qual apresento um estudo empírico. Principio o estudo empírico com uma investigação da metodologia de pesquisa

no âmbito das Ciências Humanas e na Psicologia Clínica. Procuo nas Ciências Humanas, elementos para fundamentar a situação de pesquisa na psicologia clínica, tanto em termos do lugar do pesquisador e de sua relação com o sujeito de pesquisa, como da coleta e da interpretação dos dados. Ao estudo da metodologia, segue a apresentação da situação de brincar que encontraremos no presente trabalho, a técnica da caixa de areia (*Sandplay*), bem como a apresentação do delineamento da pesquisa e a dos estudos de caso. Foram feitos três estudos de caso com quatro crianças (duas delas incluídas em um mesmo estudo por pertencerem a uma mesma família). Três das quatro crianças foram acompanhadas durante aproximadamente um ano em um processo de psicoterapia. As histórias das crianças e de cada processo psicoterapêutico foram narradas nos estudos de caso, nos quais analisei o brincar simbólico em termos de construções narrativas, de construção de significado através dos símbolos e narrativas e da reorganização da vida através do brincar simbólico em uma relação transferencial com o psicoterapeuta. Acompanha esta segunda parte um CD-Rom com as fotografias das situações de brincar encenadas nas sessões de psicoterapia. As fotos são elementos fundamentais para a compreensão das narrativas e imagens simbólicas trabalhadas na tese. Encontraremos, em cada estudo de caso, uma narração ou descrição do que está acontecendo no brincar e a indicação da foto que acompanha a situação descrita ou narrada.

Parte I - Imagem Símbolo e Narrativa: A Interpretação na Psicologia de C. G. Jung

Capítulo 1 Imagem Mental

Tomamos como ponto de partida de nosso trabalho a intersecção dos estudos da imagem, da linguagem e do brincar simbólico. Procurava-mos, neste primeiro momento, elementos que nos permitissem, em primeiro lugar, fundamentar a imagem mental como um campo e um objeto de estudo e, em um segundo lugar, pensar a imagem enquanto linguagem. Tal preocupação deveu-se a uma histórica desconfiança da psicologia acadêmica em relação ao estudo da imagem mental e das representações mentais. Deveu-se também a um quase senso comum, na academia, de que, pelo fato da imagem ter um caráter motivado, não comporta nenhum tipo de linguagem. Fomos encontrar tais elementos na Iconologia de Mitchell (1986).

Mitchell, em seu *Iconology*, propõe uma divisão da imagem em cinco categorias. São elas as imagens gráficas, que compreendem as gravuras, os desenhos e as esculturas; as imagens ópticas, nos espelhos e projeções; as imagens perceptuais, nos dados dos sentidos; as imagens mentais, nos sonhos, na memória, nas idéias e nas fantasias; as imagens verbais, nas metáforas e nas descrições. A cada uma dessas categorias de imagem corresponde um lugar central em alguma disciplina intelectual. A imagem mental corresponde à psicologia e à epistemologia, a imagem ótica à física, a imagem gráfica corresponde à história da arte, a imagem verbal à crítica literária e a imagem perceptual a todas estas disciplinas.

O problema da imagem mental na psicologia, como aponta Mitchell, está estreitamente ligado à epistemologia, isto porque em ambas disciplinas a imagem está ligada ao problema da representação. Neste ponto, praticamente toda a discussão contemporânea sobre a imagem tem oscilado entre duas posições antagônicas. De um lado, a imagem tem sido interpretada como uma representação que mantém uma relação de analogia com a realidade, ao ponto de Barthes (1984) afirmar que a fotografia é uma mensagem sem código. De outro, a imagem, mesmo a fotográfica, tem sido considerada como um código que deve ser apreendido para que possa ser interpretado, como é o caso em Goodman (1976). Mesmo se nos limitarmos ao campo da psicologia, não poderemos

fugir a esta discussão. Aqui os problemas que envolvem a questão da imagem já são enormes, especialmente se considerarmos que à psicologia cabe a discussão da imagem mental. O problema da imagem mental, na verdade, se estende, através da psicologia, até a epistemologia, a filosofia, a fisiologia, a física, a história e, possivelmente, por mais outras disciplinas científicas. Isto porque, no problema da imagem mental está contido o da percepção e o dos dados apreendidos pelos sentidos, da formação das idéias e do pensamento, da memória, dos sonhos, da fantasia e também da imagem verbal, da metáfora e da descrição. Na psicologia, a imagem mental tem sido tratada com desconfiança, freqüentemente ela é associada ao mentalismo, principalmente na acepção dada a este termo pelo empirismo inglês, onde o termo ganha o sentido de subjetivismo ou de idealismo subjetivo, no sentido que lhe dá Berkeley (1710/1980). Talvez possamos apontar como origem do mentalismo um dos caminhos pelo qual seguiu a filosofia após Descartes (1641/1983).

Descartes tem sido definido como aquele filósofo que tentou ordenar o problema do conhecimento após a revolução efetuada por Copérnico e Galileu. As descobertas de Copérnico, de que a terra gira em torno do sol e a invenção do telescópio por Galileu abriram uma ferida no pensamento medieval, provocando o que se convencionou chamar de Crise da Representação. O pensamento medieval foi construído a partir de uma interpretação cristã do pensamento de Platão e Aristóteles. O principal trabalho de Platão a influenciar a Idade Média foi o *Timeu*, no qual está descrito o mito da criação do mundo e a hierarquia entre o mundo das idéias, locus da verdadeira realidade, e o mundo sensível, locus da aparência e do engano. O *Timeu* apresenta-nos a idéia de um Cosmo hierarquizado, desde o Demiurgo, passando pelos astros, até o homem, este definido como uma alma imortal vestida em um corpo mortal. Neste Cosmo há uma separação entre o mundo sensível e o mundo inteligível, já que a verdade reside ao lado do estudo das essências eternas e supra-sensíveis, e não dos objetos dados pelos sentidos. Já para a leitura medieval e renascentista Aristóteles (trad. 1974), o domínio do sensível é o domínio próprio do conhecimento humano.

Todos os homens desejam por natureza saber. Assim o indica o amor aos sentidos, pois, ao lado de sua utilidade os amamos por causa de si mesmos, e, dentre todos, a visão (p. 343).

À concepção aristotélica do conhecimento através dos sentidos era, entretanto, totalmente estranha à idéia de que este conhecimento tem de se dar através da organização do dado em um experimento. Tal concepção estava mais de acordo com o pensamento medieval de que o mundo apresenta-se ao homem através de uma revelação: é a idéia de que o mundo é um livro escrito por Deus.

Copérnico e Galileu derrubaram estas duas visões ao mostrar que o Cosmo platônico, tomado pela filosofia escolástica, era falso e também que não podemos confiar em nossos sentidos, embora eles ainda sejam, por excelência, a via do conhecimento. A partir deles, o caminho do conhecimento não será mais a trilha da fé, mas a da ciência.

A dúvida e a perplexidade geradas pelas descobertas de Galileu e Copérnico reeditaram o ceticismo na Europa medieval: se os sentidos nos enganam, nada podemos conhecer. Descartes irá expressar esta perplexidade erigindo a dúvida como método: “se não posso crer em meus sentidos, posso, ao menos, crer que duvido, que existe alguém ou alguma coisa que duvida” (1641/1983). Se duvido, penso, se penso existo. É a partir desta proposição que Descartes irá eleger a razão como a única faculdade que poderá garantir o acesso à verdade. A razão será, portanto, o crivo da realidade, e as matemáticas, a sua mais legítima expressão. Mas mesmo a razão necessita, em Descartes, de um fundamento que lhe seja superior, pois, se eu estiver enganado, se existir um gênio maligno que me engane quanto à minha existência. Será, pois, apenas a proposição da existência de um Deus bondoso, que impede que eu me engane tanto assim, que garante a minha existência. Este é o elemento que garante a solidez da proposição cartesiana, e ele será conhecido, na filosofia, como o argumento ontológico.

Podemos, aqui, afirmar que Berkeley (1710/1980) levou as idéias de Descartes até um limite. Pois sua proposição: ser é ser percebido tem como conseqüência que, quando um objeto não é percebido por alguém, não existe. Isto é, a realidade exterior passa a ser uma função da mente humana. De um lado, há a proposição de um paralelismo entre o mundo exterior e a forma como ele é percebido pelos órgãos dos sentidos, de outro, surge

a noção de que o mundo exterior depende do sujeito do conhecimento. A partir desses dois aspectos do pensamento de Berkeley, podemos abordar o empirismo inglês e Kant (1781/1985).

Na Inglaterra, Hobbes (1651/1988), Locke (1690/1988) e Hume (1748/1980) retomam o empirismo e o ceticismo dos gregos, elaborando uma interpretação empirista de Aristóteles. Não confiam nos sentidos como confiavam Aristóteles ou os filósofos medievais, mas justamente em função desta desconfiança, desenvolveram uma metodologia experimental, já indicada pelo próprio Aristóteles: o método indutivo. Aqui o critério de verdade passa a ser aquilo que pode ser experimentado. Este critério exige que haja uma correspondência exata entre o mundo exterior e a forma como ele é percebido pelos sentidos. Os empiristas tomaram, também, ao pé da letra a definição aristotélica do homem como um animal racional e mortal. A partir deste momento, o homem passa a ser visto como um animal dotado de instintos que, se deixado entregue a seu estado natural, definido como a busca de satisfação dos instintos ou como a busca de prazer, acabará se destruindo. É o estado de guerra de todos contra todos de que nos fala Hobbes. Aqui Hobbes criou a primeira teoria política laica, que coloca o príncipe não mais como um representante de Deus na terra, mas como aquela figura em favor da qual os homens abdicarão de seus desejos em prol da constituição da sociedade.

Para os empiristas, “uma imagem é a reprodução, na mente, de uma sensação produzida por uma percepção física” (Mitchell, 1986; p. 12). Há um estreito paralelismo entre o mundo físico e a imagem formada por ele na mente, a ponto desta poder ser vista como um espelho, como uma câmera obscura ou como uma *tabula rasa*. David Hume (1748/1980), entretanto, elaborou algumas idéias que, mais tarde, iriam desencadear um processo de crítica a este paralelismo.

Hume (1748/1980) dividiu as percepções, ou como ele as define, as impressões, em simples e complexas: o cheiro e a cor são diferentes da maçã que tenho diante da mim. Para Hume, além das impressões, há as idéias, estas definidas como representações das percepções produzidas pela memória ou pela fantasia. As idéias também dividem-se em simples e complexas, sendo as idéias complexas formadas pelas leis de associação: semelhança, contiguidade e causa e efeito. Entre as idéias complexas, destacam-se as de espaço e tempo. A discussão de Hume acerca do espaço e do tempo influenciou

profundamente Immanuel Kant (1781/1985). Kant viu que, ao conceptualizar espaço e tempo como idéias e não como dados pelos sentidos, Hume levantou definitivamente o problema do sujeito do conhecimento. Segundo Kant, existe um limite para o que a razão pode conhecer, há um limite para o conhecimento, e esse limite é o próprio homem. Para Kant, todo o conhecimento ocorre nos moldes humanos. Haverá, portanto, sempre uma diferença entre o objeto que está lá fora, o *noúmenon* ou a coisa em si, e a experiência que eu tenho dele, o fenômeno. Para Kant, não podemos pensar sem as imagens, assim como não podemos ver sem os conceitos. “Pensamentos sem conteúdos são vazios; intuições sem conceitos são cegas” (Kant, 1781/1985, p. 89). É bom lembrar que “intuição”, para Kant, significa a imagem apreendida a partir dos sentidos. A atitude de Kant em relação ao conhecimento põe por terra a necessidade do argumento ontológico, pois se o conhecimento não pode ser absoluto, não há mais a necessidade de um absoluto que nos garanta a veracidade daquilo que conhecemos. Esta proposição será, entretanto, refutada por todos os filósofos pós kantianos, dando origem ao movimento conhecido como o idealismo alemão. Assim, Fichte (1794/1984) propõe um Eu absoluto; Hegel (1832/1988), um Espírito absoluto e o Romantismo Alemão irá propor a existência de um Inconsciente absoluto. A desconfiança da psicologia em relação ao problema da imagem mental baseia-se principalmente na exigência cartesiana de um conhecimento claro e distinto e, portanto, livre de qualquer subjetivismo, mas também na proposição do idealismo alemão, segundo a qual a imagem mental remete-se a um mundo metafísico e subjetivo. Curiosamente, esta desconfiança está na própria fundação da psicologia. Isto porque, como nos mostra Ellenberger (1970), na psicologia clínica, a concepção e a teoria do inconsciente desenvolveram-se no Romantismo Alemão, enquanto que a psicologia experimental teve sua origem no romantismo tardio de Fechner (1860, citado por Ellenberger, 1970).

O problema da imagem mental foi retomado mais recentemente por Wittgenstein (1961/1994), quem concebe que temos imagens mentais associadas ao pensamento ou à fala, embora insistindo que elas não têm um caráter privado ou metafísico. Ao abordar Wittgenstein, teremos que retomar a crítica kantiana da noção da imagem mental dos empiristas, pois se a mente é como um espelho ou um papel em branco, teríamos que postular a existência de uma segunda mente capaz de desenhar ou de decifrar as imagens

dadas na primeira. O que faz Wittgenstein é colocar as imagens mentais e as imagens materiais em uma mesma categoria, ambas sendo vistas como símbolos funcionais que estão ancorados em uma rede de significados dada pela cultura. A consideração da cultura como um elemento constitutivo na formação das imagens, tal como proposta por Wittgenstein, influenciou decisivamente a construção de uma disciplina que visa pensar a imagem enquanto uma linguagem, a Iconologia.

Capítulo 2

Iconologia

A derrocada da necessidade do argumento ontológico, tal como proposta por Kant (1781/1985) e a sua retomada pelos filósofos construtivistas, particularmente por Nelson Goodman (1978), é o fundamento da Iconologia. A Iconologia tal como proposta por W. J. T. Mitchell (1986) principia, na verdade, um pouco antes, na teoria pictórica de Wittgenstein (1961/1994), e sedimenta-se a partir dos trabalhos de E. H. Gombrich (1956), de Jerome Bruner (1957) e Goodman (1976). A Iconologia leva-nos para além de uma concepção da imagem mental como espelho da realidade, assim como vem criticar a noção habitual de que a imagem é um símbolo natural que se opõe à linguagem, considerada como arbitrária ou de origem convencional.

Gombrich (1956) foi o primeiro a postular que a imagem é um símbolo parcialmente natural, na medida em que há fatores fisiológicos envolvidos na representação que fazemos do mundo; entretanto, esta mesma representação é também permeada de elementos culturais, e, portanto, convencionais, sendo muito difícil uma distinção entre o que é natureza e o que é cultura.

Sempre que recebemos uma impressão visual, nós reagimos resumindo-a, preenchendo-a, agrupando-a de uma ou outra maneira, mesmo se a impressão for apenas uma mancha. (...) Os impressionistas falaram da dificuldade de encontrar como as coisas apareciam a um olho ingênuo em função do que eles chamaram de 'hábitos conceptuais' necessários à vida. Mas se esses hábitos são necessários à vida, o postulado do olho ingênuo demanda o impossível. É função do organismo vivo organizar, pois há na vida não só esperança, mas também medos, expectativas as quais modelam as mensagens, testando e transformando e testando novamente. *O olho inocente é um mito* (Gombrich, 1956; p. 297).

Para Gombrich, estes hábitos conceptuais são esquemas culturalmente desenvolvidos utilizados como ferramentas na construção das representações. Gombrich aponta a presença desses esquemas nas pinturas antigas, medievais, renascentistas e modernas. A presença desses esquemas leva-o a postular a existência de uma linguagem da arte.

Tudo leva à conclusão de que a frase ‘linguagem da arte’ não é uma metáfora vazia, que mesmo para descrever o mundo visível em imagens nós necessitamos de um sistema evoluído, de um *schemata*. Esta conclusão vai de encontro à tradicional distinção entre palavras como signos convencionais e pinturas que utilizam signos ‘naturais’ para ‘imitar’ a realidade (p. 87).

Bruner (1957) contribui para a discussão, demonstrando, a partir da psicologia cognitiva, que toda a percepção envolve um ato de categorização. Para Bruner, a percepção é um processo de categorização no qual os organismos se movem inferencialmente desde pistas até a identificação de categorias.

Eu gostaria de propor que o aprendizado da percepção consiste não em uma discriminação progressivamente mais fina, tal como Gibson nos quis fazer acreditar, mas que ele consiste no aprendizado de modos apropriados de codificação do ambiente em termos do caráter, da associação e da redundância do objeto, e então na alocação dos estímulos - *inputs* - nos sistemas de categorias codificadas apropriados (p. 127).

Gombrich (1956), portanto, iniciou a desconstrução da noção de que a imagem pode ser simplesmente tomada como um símbolo motivado, que mantém uma relação natural (em oposição a uma relação convencional) com o objeto que ela representa. Fez isso demonstrando que esta relação natural estava permeada de convenções. O postulado de que o olho inocente é um mito vai exatamente neste sentido. Bruner (1957) segue o mesmo caminho quando demonstra que a percepção envolve um ato de categorização e que, sem a referência a uma categoria, não há percepção. A percepção deixa, aqui, de ser um ato meramente físico ou fisiológico, tornando-se um ato compreensivo. A partir daí está aberto o caminho para entender a imagem como convenção e linguagem. A contribuição de Wittgenstein (1961/1994) é, aqui, fundamental. O que Wittgenstein faz em sua teoria pictórica é transformar o esquema empirista da construção do conhecimento, o qual parte da percepção de um objeto para a construção de uma idéia ou imagem mental, chegando, finalmente, na palavra e na linguagem: *Objeto ou Impressão Original* → *Idéia ou Imagem Mental* → *Palavra*.

Em Wittgenstein, a imagem percebida não é mais tomada como o objeto concreto, mas como uma imagem formada a partir dele e, portanto, como um signo pictórico. A seqüência não se dá mais no sentido do objeto concreto para a idéia e para a linguagem, mas na passagem de um sistema de signos para outro: *Imagem* → *Pictograma* → *Signo Fonético*.

A teoria semiótica de Goodman (1976) baseia-se nestas proposições de Wittgenstein (1961/1994), Gombrich (1956) e Bruner (1957). A partir delas, Goodman escreve um tratado intitulado *Languages of art*, no qual propõe que estamos de tal modo imersos na cultura, que não faz sentido falarmos em natureza. Sob este ponto de vista, não há uma diferença entre imagem e linguagem, pelo menos em termos de natureza ou convenção. Ambas são tratadas como signos convencionais. Há, isto sim, uma diferença em termos de densidade. Para Goodman, a imagem é um sistema simbólico mais denso que, tal como um termômetro não graduado, tem um caráter analógico². Isto de tal forma que qualquer elemento dentro de uma pintura pode ser significativo. Em contraposição, a linguagem é um sistema simbólico digital. Assim como um termômetro graduado, a linguagem é descontínua, de tal modo que qualquer elemento estranho ao código lingüístico será, automaticamente, ignorado. Segundo Goodman, o cerne da representação através da imagem não é a semelhança, mas a denotação. Um objeto se parece consigo mesmo ao grau máximo, mas raramente representa a si mesmo. A semelhança, diferentemente da representação, é reflexiva. A semelhança, também diferentemente da representação, é simétrica: B é tão parecido com A como A com B, mas se uma pintura pode representar o Duque de Wellington, o Duque não pode representar a pintura.

A verdade é que uma figura, para representar um objeto, deve ser um símbolo dele, estar para ele, se referir a ele; e nenhum grau de semelhança é suficiente para estabelecer o requisito de referência. Nem é a semelhança necessária para a referência; quase tudo pode estar para quase tudo. Uma figura que representa - como uma passagem que descreve - um objeto refere-se a ele e, mais

² Analógico, aqui, não tem relação com o conceito de analogia, mas sim como oposição a digital.

particularmente, denota. Denotação é o cerne da representação e é independente da semelhança (Goodman, 1976; p. 5).

A Iconologia é um precioso instrumento para a leitura das imagens, ela nos coloca a importância de uma perspectiva histórica e cultural na interpretação da imagem. Ao estabelecer uma relação da imagem com esquemas culturais dados, ela nos permite, a partir de uma contextualização adequada, a leitura e a interpretação da imagem de forma semelhante à da linguagem. Entretanto, as proposições de Goodman colocam-nos alguns problemas bastante difíceis. Se, ao propor que a base da representação está não na semelhança mas na denotação, ele levanta e traz para o primeiro plano o caráter de linguagem e de convenção da representação através das imagens; por outro lado, ele cai no perigo de romper com a própria noção de realidade, mesmo que de uma realidade imperscrutável na forma do *noumenon* kantiano. Pois se Kant (1781/1985) sustenta a idéia de uma realidade, mesmo que somente apreensível nos moldes do humano, e, portanto, sempre inapreensível em termos absolutos, mas sempre presente enquanto um outro que nos interroga de uma forma absoluta, Goodman (1978), por sua vez, passa a considerar esta mesma realidade enquanto uma convenção. O perigo de tal assertiva é cairmos em um extremo relativismo, o que, por sinal, tem motivado a maioria das críticas feitas em relação a Goodman. Mas se Goodman está certo ao propor que a realidade é uma construção da mente, parece-nos errado ao não assinalar que esta construção só pode ocorrer na mente humana e, portanto, nos moldes humanos e a partir de uma realidade em si mesma desconhecida, mas apreendida apenas dentro desses moldes. Isto é, nós neste momento retornaríamos a Kant (1781/1985). Tal movimento é similar ao de Gombrich (1981), que após a publicação do *Languages of art*, questiona os limites do convencionalismo. Neste trabalho, Gombrich mostra que embora a representação da imagem baseie-se em esquemas e convenções, permanece a existência da busca de uma relação de similaridade entre o representante e o representado.

Capítulo 3

Narrativa

Quer sejamos mais ou menos kantianos, e a diferença aqui estará na consideração da importância ou da existência de universais no âmbito da psicologia, fato é que, através da proposição de que a realidade é uma construção da mente humana, Goodman (1978) dá continuidade a uma tradição epistemológica que iniciou em Kant (1781/1985) e que continua agora nas ciências cognitivas, mais especificamente no que ele chamou de filosofia construtivista. O postulado central da filosofia construtivista é o de que, ao contrário do senso comum, não existe um “mundo real” preexistente à atividade mental humana e independente dos sistemas simbólicos, da história e da cultura humana. O que chamamos de mundo é, portanto, uma construção simbólica do homem. Não é preciso dizer que a filosofia construtivista teve uma enorme influência na psicologia cognitiva contemporânea, particularmente porque os psicólogos construtivistas encontraram nela elementos necessários para reabilitar o antes descartado conceito de mente. E é exatamente neste sentido que Bruner (1986/1997) irá construir sua teoria psicológica da narrativa.

Para Bruner (1990/1997), os seres humanos constroem significado à partir dos sistemas simbólicos já dados na cultura. Estes sistemas simbólicos constituem uma espécie de *kit* de ferramentas que os homens utilizam para construir suas representações do mundo. A narrativa é uma dessas ferramentas: “filosoficamente falando, meu ponto de vista em relação à narrativa é construtivista – uma visão que tem como premissa que a principal função da mente é a ‘construção do mundo’, quer seja através das ciências ou das artes” (Bruner, 1987, p. 11). A ideia da narrativa como importante ferramenta na construção da representação do mundo parte da concepção de Kant (1781/1985) de que, enquanto o espaço é a forma de nossa experiência exterior, o tempo é a forma de nossa experiência interior. Além de Kant, Bruner toma Ricoeur (1983/1994), que em *Tempo e Narrativa*, propõe que a representação humana do tempo e, particularmente, que a experiência do tempo vivido só pode se dar na forma de uma narrativa. A partir daí, Bruner (1987) irá postular duas teses.

A primeira tese é a seguinte: nós não temos outra maneira de descrever o tempo vivido a não ser na forma de uma narrativa. (...) Minha segunda tese é a de que a mimesis entre o que chamamos de vida e a narrativa é uma via de mão dupla: isto é, assim como a arte imita a vida, no sentido de Aristóteles, assim, como propõe Oscar Wilde, a vida imita a arte. Narrativa imita a vida, vida imita a narrativa. ‘Vida’, neste sentido, é o mesmo tipo de construção da imaginação humana do que a narrativa. Ela é construída pelos seres humanos a partir de um raciocínio ativo, através do mesmo tipo de raciocínio a partir do qual nós construímos as narrativas (pp. 12-13).

A representação de nossa experiência de vida é, portanto, uma narrativa, e nós utilizamos a narrativa como uma ferramenta, a fim de organizar nosso contato com o mundo em termos de uma experiência inteligível.

O coração do meu argumento é o seguinte: eventualmente os processos lingüísticos e cognitivos moldados culturalmente que guiam a auto-produção das narrativas de vida assumem o poder de estruturar a experiência perceptiva, de organizar a memória, de segmentar ou unir os diversos eventos de uma vida. No final, nós nos tornamos as narrativas autobiográficas através das quais nós contamos nossas vidas. E dado à conformação cultural a qual eu referi, nós também nos tornamos variantes das formas culturais canônicas (p. 15).

A forma de organização da experiência a partir da narrativa é, entretanto, diferente de uma forma de organização lógica ou baseada em categorias lógicas. Bruner (1986/1997) propõe a coexistência, no homem, de duas formas de pensamento: o pensamento lógico-científico ou paradigmático e o pensamento narrativo. Estas duas formas de pensamento correspondem a dois modos de funcionamento cognitivo distintos e complementares, cada um fornecendo diferentes modos de ordenamento da experiência e de construção da realidade. Os dois são irreduzíveis um ao outro. O pensamento lógico (Bruner prefere o termo paradigmático) comprova a realidade através de procedimentos direcionados para estabelecer provas formais e empíricas. O pensamento narrativo busca não a verdade, mas a verossimilhança. O primeiro leva à busca de verdades universais, o segundo de condições particulares prováveis entre dois eventos. O pensamento lógico-

científico tenta construir um sistema formal e matemático de descrição e explicação. Ele emprega a categorização ou a conceituação e as operações pelas quais as categorias são estabelecidas, instanciadas, idealizadas e relacionadas umas às outras, a fim de formar um sistema.

Sua linguagem é regulada por necessidades de consistência e de não-contradição. Seu domínio é definido não apenas por elementos observáveis aos quais suas afirmações básicas se referem, mas também pelo conjunto de mundos possíveis que podem ser gerados logicamente e testados contra os elementos observáveis - ou seja, é conduzido por hipóteses fundamentadas (Bruner 1986/1997, p. 14).

Por outro lado, o pensamento narrativo está vinculado à imaginação. Conduz à construção de histórias boas, dramas envolventes, relatos históricos críveis (embora não necessariamente verdadeiros). Ele trata de ações e intenções humanas e das vicissitudes que marcam seu curso. É esse retrato da ação humana que aproxima a narrativa ao drama. Como veremos adiante, a proposição da coexistência no homem de uma forma de pensamento lógico com uma forma de pensamento ligado à fantasia e à imaginação é também tratada por Jung (1912/1986). De forma muito semelhante a Bruner, Jung propõe que o pensamento fantasia é o responsável pela construção dos mitos e, portanto, das narrativas.

A imagem mental e a narrativa como formas mentais de representação do mundo são, portanto, os pontos centrais de nosso trabalho. Estes dois temas encontram-se, em nosso estudo, no motivo do brincar simbólico. O brincar simbólico é a um só tempo imagem e narrativa, e a forma de representação do mundo no brincar simbólico não se pauta pela lógica, mas pelo símbolo e pela narrativa. A representação no brincar simbólico se dá através da fantasia e da imaginação criadora. Brincar simbólico, narrativa, imaginação criadora e fantasia são, portanto, conceitos unidos por uma forma de representação da realidade não calcada na lógica, como o pensamento científico ou conceptual, mas na fantasia, como quer Jung (1912/1986), ou na verossimilhança da narrativa, como quer Bruner (1986/1997). O estudo do brincar simbólico demanda, portanto, o estudo da imaginação criadora, do pensamento simbólico e o do símbolo.

Capítulo 4

Uma Pequena História da Imaginação Criadora

É dentro do âmbito da psicologia clínica que a imaginação criadora ganha um destaque enquanto objeto de estudo. É na psicologia clínica que tenta-se uma elaboração de uma gramática das atividades imaginativas, primeiro, a partir da criação de sistemas de interpretação dos sonhos, e, depois, do brincar simbólico. Os estudos da imaginação na psicologia clínica estão, portanto, vinculados ao estabelecimento de uma linguagem da imaginação, a qual se dá através de imagens, de uma linguagem do inconsciente. Tal empreendimento remonta ao princípio da psicologia clínica, a partir do final do século XVIII e início do século XIX, na filosofia e na medicina do Romantismo Alemão. O Romantismo Alemão criou uma filosofia e uma psicologia da imaginação; criou, também, uma psicologia do inconsciente.

O conceito de inconsciente, no Romantismo Alemão, recupera a noção renascentista de unidade entre o homem e o mundo. A idéia renascentista de que “o homem é a medida de todas as coisas”, a qual significava que o homem é o Microcosmos, a síntese do universo, que o homem, tal como o universo, é uma totalidade, tem como conseqüência que o conhecimento da realidade só é possível a partir do conhecimento do próprio homem. Vem daí o seu interesse pela religião, pela poesia e a arte. No Romantismo, esta ligação com o mundo se dá via a Natureza, a qual encontra-se dentro de nós na forma do Inconsciente. Entre os autores da medicina romântica, destacamos alguns dos principais teóricos da imaginação e do inconsciente, os quais criaram a primeira tentativa, nesta época, de elaborar uma teoria da interpretação dos sonhos, no caso Gotthilf Heinrich von Schubert (1814, citado por Béguin, 1954), em sua obra intitulada O simbolismo dos sonhos; e a primeira teoria do Inconsciente, com Carl Gustav Carus (1846, citado por Béguin, 1954), em sua obra *Psyche*.

Von Schubert (1780-1860) foi um médico por formação, mas também um escritor e filósofo. Entre sua vasta produção escrita, estão textos de literatura, filosofia, psicologia e teologia. Foi amigo de Hoffmann e aluno de Schelling. Entre suas contribuições para a psicologia, estão as idéias de que o homem é dirigido por duas forças antagônicas, o desejo (*sehnsucht*) de amor e o desejo de morte (*todessehnsucht*),

cuja ênfase se alterna na primeira e na segunda metade da vida. Segundo von Schubert, o homem é dotado de um segundo centro (*selbstbewusstsein*), para além da consciência, que emerge gradualmente, ao longo da vida, a partir do inconsciente. Este segundo centro é um órgão moral, é o poeta escondido que habita nosso interior, que “calcula por uma *álgebra superior*, as relações entre o dia de hoje e o de amanhã, entre o passado e um futuro distante, com uma segurança de que carece o espírito em estado de vigília” (Béguin, 1954; p. 144). E este cálculo nos é transmitido através dos sonhos. Os sonhos, deste modo, são uma expressão deste segundo centro da personalidade, localizado no inconsciente. Os sonhos também falam uma linguagem do tipo poético, uma linguagem através de imagens, de metáforas e de ironias.

No sonho a alma parece falar uma linguagem completamente distinta da ordinária. Certos objetos da natureza, certas propriedades das coisas designam pessoas, e, de maneira inversa, tal qualidade ou tal ação se apresentam sob a forma de pessoas. (von Schubert, 1814, citado por Béguin, 1954; p. 144)

Para von Schubert esta linguagem por imagens é universal, não se compõe de signos abstratos, convencionalmente adotados pelos homens. Aqui, von Schubert evoca o mito da Torre de Babel, como o mito da perda da linguagem originária, da linguagem poética, a qual perdemos quando deixamos de ver a linguagem como uma metáfora e o próprio mundo como uma linguagem, e passamos a adorar o mundo enquanto objeto sensível.

Ante esta língua feita de imagens e de hieróglifos que também se encontra na linguagem da poesia, tão a fim a ela; ante essa língua que, em nossa condição atual, se assemelha mais à expressão metafórica do sonho que à prosa da vigília, podemos perguntarmos se não é essa a verdadeira língua da região superior ; se, quando nos cremos despertos, não estamos em realidade submersos em um grande dormir (p. 147).

Essa linguagem originária é, portanto, em von Schubert, a própria linguagem da natureza. “Os originais das imagens e das formas de que se serve a língua onírica, poética e profética, se encontram na Natureza que nos rodeia e que se nos apresenta como um

mundo do sonho encarnado, como uma língua profética, cujos hieróglifos são seres e formas (von Schubert, 1814, citado Por Béguin, 1954; p. 148)”.

C. G. Carus (1789-1869), médico, pintor e filósofo, teorizou principalmente sobre o inconsciente. Seu livro, *Psyche*, publicado em 1846, principia com as seguintes palavras:

A chave para o conhecimento da natureza da vida consciente da alma está no reino do inconsciente. Isto explica a dificuldade, se não a impossibilidade, de se chegar a uma real compreensão dos segredos da alma. Se houvesse uma real impossibilidade de encontrar o inconsciente na consciência, então o homem deveria desistir de chegar a um conhecimento de sua alma, isto é, do conhecimento de si mesmo. Mas se esta impossibilidade for apenas aparente, então a primeira tarefa da ciência da alma é propor como o espírito do homem pode descer a essas profundidades (Carus, 1846, citado por Ellenberger, 1970; p. 207).

Carus divide o inconsciente em duas instâncias, um Inconsciente absoluto, cujos conteúdos são, a princípio inacessíveis à consciência, e um Inconsciente relativo, compreendendo a totalidade de afetos e representações que alguma vez foram conscientes, mas que se tornaram inconscientes. O Inconsciente absoluto, por sua vez, divide-se em um Inconsciente absoluto geral e um Inconsciente absoluto parcial. O primeiro totalmente inacessível à consciência, locus da Idéia em um processo de formação embrionária orgânica, anterior ao surgimento da consciência; o segundo, locus da organização e regulação da vida orgânica e psíquica em seu contínuo processo de formação.

Há uma região da vida da alma em que realmente não penetra jamais um raio de consciência: podemos chamá-lo de *Inconsciente absoluto*. Mas ou um ou outro: ou este inconsciente absoluto é o único que reina sobre toda a atividade da idéia, e em tal caso o chamaremos de *Inconsciente geral* (é aquele cuja presença na vida embrionária temos observado: aqui a Idéia estava todavia absorvida exclusivamente pela formação orgânica, e por esta razão não a chamamos ainda de alma), ou então, pelo contrário, o inconsciente não é já o único que caracteriza

a vida da alma: já se desenvolveu uma consciência, a Idéia se converteu realmente em alma e, entretanto, todos os processos de vida em formação, feita de destruições e criações, se subtraem a toda participação da consciência; esse *Inconsciente* já não é geral senão *parcial*.

Frente ao Inconsciente absoluto, ora geral, ora parcial temos um *Inconsciente relativo*, isto é, esta parte da vida que já chegou à Consciência, mas que temporariamente voltou a ser inconsciente. Mas que sempre e periodicamente volta à consciência. Esta região abarcará, mesmo na alma inteiramente desenvolvida, a maior parte do mundo do espírito, pois em um dado instante não podemos captar senão uma parte relativamente mínima do mundo de nossas representações (Carus, 1846, citado por Béguin, 1954; p. 175).

Para Carus, o Inconsciente tem um princípio epimeteico, enquanto voltado para o passado e para o mundo dos instintos, mas também um princípio prometeico, enquanto voltado para o futuro e para a criação. Carus entende que as mais profundas forças criativas não se encontram na vida consciente, “senão nas reservas coletivas do inconsciente, que guardam o tesouro acumulado por gerações sucessivas” (Béguin, 1954; p. 176). O inconsciente é, também uma expressão da Natureza dentro do homem. “O Inconsciente é a expressão subjetiva que designa aquilo que objetivamente conhecemos com o nome de Natureza”(Carus, 1846, citado por Béguin, 1954; p. 172). O inconsciente é, por isso, sadio; é um princípio natural, e portanto não conhece a doença. Uma de suas funções é o poder curativo da Natureza.

A formação da medicina romântica não contou exclusivamente com médicos teóricos, houve, também um grupo de médicos internistas envolvidos no atendimento de doentes mentais. Segundo Ellenberger (1970), Johann Christian Reil (1759-1813) foi um dos pioneiros neste empreendimento. Reil (1803, citado por Ellenberger, 1970) considerava que a etiologia das doenças mentais poderia ser tanto de origem orgânica como psíquica. Propôs que os chamados hospícios deveriam ser nomeados como hospitais para métodos de cura psicológica, sob a direção de um administrador, um médico e um psicólogo. Reil distinguia três tipos de cura, uma química, que envolvia dietas e tratamento com drogas; mecânica e física, que incluía cirurgia; e uma

psicológica. Enfatizava que o tratamento psicológico era uma via terapêutica tão importante quanto a cirúrgica ou a química. Reil distinguia três classes de tratamentos psicológicos: 1- Estimulação física; 2- estimulação sensorial, a qual dividia-se em uma reeducação sensorial, através de métodos de treinamento, e em um teatro terapêutico, do qual deveriam participar tanto os pacientes como os técnicos da instituição; 3- tipos variados de terapias ocupacionais e arte-terapia. Ellenberger (1970) também cita Johann Christian Heinroth (1773-1843), quem teorizava que a origem das doenças mentais era o ‘pecado’. Basta trocarmos a palavra pecado pela expressão ‘sentimento de culpa’, que este autor parecerá quase contemporâneo. Heinroth (1818, citado por Ellenberger, 1970) descreve a emergência da personalidade consciente apontando uma Consciência (*Bewusstsein*), uma Auto-consciência (*Selbstbewusstsein*) e um outro tipo de consciência (*Gewissen*), um “estranho no nosso ego”, que não se origina nem no ego nem no mundo externo, mas em uma instância moral chamada Sobre-nós (*Über-uns*). Karl Wilhelm Ideler (1795-1860) enfatiza as paixões como causa das doenças mentais, atribui grande importância patogênica aos sentimentos sexuais não satisfeitos. Finalmente, Heinrich Wilhelm Neumann (1814-1884) atribui grande importância aos distúrbios das Pulsões (*Triebe*), cuja não gratificação resulta em ansiedade: “A Pulsão que não pode ser gratificada transforma-se em ansiedade” (Neumann, 1859, citado por Ellenberger, 1970; p. 214).

A importância desses autores para a psicologia clínica contemporânea é clara. Encontramos neles os germens das idéias que nortearam todo o movimento psicanalítico, no início do século XX, e em toda a sua diversidade teórica. Não há autor, Janet, Freud, Adler ou Jung, que não tenha bebido, e muito, da fonte da medicina do Romantismo Alemão; não há, praticamente, conceito algum desenvolvido neste movimento, que não tenha ali se originado. Mas dentre os conceitos construídos no Romantismo, dois foram e são tão fundamentais quanto interdependentes, o conceito de inconsciente e o de símbolo. Na elaboração do conceito de símbolo, encontraremos o desenvolvimento de uma teoria semiótica voltada para a imaginação e a fantasia. Aqui encontraremos os rudimentos e a elaboração de uma teoria da criação, através da imaginação e da construção de significado nas atividades imaginativas e, portanto, de uma teoria da linguagem da imaginação.

Capítulo 5

Símbolo

O conceito de símbolo foi desenvolvido dentro do Romantismo Alemão por F. W. J. Schelling, quem construiu um modelo tripartido, dividindo a produção simbólica em Esquema, Alegoria e Símbolo. Este modelo foi parcialmente tomado dos escritos de J. W. Goethe e parcialmente tomado dos trabalhos de Immanuel Kant.

Kant (1781/1985) propôs uma oposição entre Esquema e Símbolo. O Esquema está relacionado à faculdade do entendimento, é um mediador entre os conceitos do entendimento e a experiência empírica, enquanto que o Símbolo está relacionado às Idéias ou aos conceitos da razão.

Nosso conhecimento provém de duas fontes fundamentais do espírito, das quais a primeira consiste em receber as representações (a receptividade das impressões) e a segunda é a capacidade de conhecer um objeto mediante estas representações (espontaneidade dos conceitos); pela primeira é-nos dado um objeto; pela segunda é pensado em relação com aquela representação. Intuição e conceitos constituem, pois os elementos de todo o nosso conhecimento, de tal modo que nem conceitos sem intuição, que de qualquer modo lhe corresponda, nem intuição sem conceitos podem dar um conhecimento (Kant, 1781/1985; p. 88).

A capacidade de receber representações, Kant chama de Sensibilidade; o Entendimento será a capacidade de produzir representações ou a “espontaneidade do conhecimento” (p. 89). O entendimento é a capacidade de pensar o objeto da intuição sensível.

Sem a sensibilidade, nenhum objeto nos seria dado; sem o entendimento, nenhum seria pensado. Pensamentos sem conteúdos são vazios; intuições sem conceitos são cegas. Pelo que é tão necessário tornar sensíveis os conceitos (isto é, acrescentar-lhes o objeto na intuição) como tornar compreensíveis as intuições (isto é, submetê-las aos conceitos) (Kant, 1985; p. 89).

O entendimento, portanto, é a faculdade de conhecer mediante conceitos, os quais referem-se aos casos particulares dados pela sensibilidade. Assim, o entendimento é uma

forma não sensível de conhecimento. O entendimento não é uma faculdade da intuição, logo, qualquer conhecimento dos objetos, via entendimento se dará de uma forma mediada.

O entendimento não é, pois, uma faculdade da intuição. Fora da intuição, não há outra forma de conhecer senão por conceitos. Assim, o conhecimento de todo o entendimento, pelo menos do entendimento humano, é um conhecimento por conceitos, que não é intuitivo, mas discursivo. Todas as intuições, enquanto sensíveis, assentam em afecções e os conceitos, por sua vez, em funções. Entendo por função a unidade de ação que consiste em ordenar diversas representações sob uma representação comum. Os conceitos fundam-se, pois, sobre a espontaneidade do pensamento, tal como as intuições sensíveis sobre a receptividade das impressões. O entendimento não pode fazer uso desses conceitos a não ser, por seu intermédio, formular juízos. Como nenhuma representação, exceto a intuição, se refere imediatamente ao objeto, um conceito nunca é referido imediatamente a um objeto, mas a qualquer outra representação (quer seja intuição ou mesmo já conceito). O juízo é, pois, o conhecimento mediato de um objeto, portanto a representação da representação desse objeto (Kant, 1781/1985; p. 102).

Essa mediação entre o conceito e o objeto será feita pelo Esquema. Isto porque os conceitos não se assentam sobre imagens dos objetos, mas sobre esquemas. Para Kant, os esquemas são produtos da imaginação. Kant define imaginação como “a faculdade de representar um objeto, mesmo sem a presença deste na intuição” (p. 151). Assim, os esquemas estão associados à sensibilidade, mas não à intuição de um objeto singular, mas como um esquema da imagem.

Assim, quando disponho cinco pontos um após o outro (...) tenho uma imagem do número cinco. Em contrapartida, quando apenas penso um número em geral, que pode ser cinco ou cem, este pensamento é antes a representação de um método para representar um conjunto, de acordo com certo conceito, por exemplo mil, numa imagem, do que essa própria imagem, que eu, no último caso, dificilmente poderia abranger com a vista e comparar com um conceito. Ora é essa representação de um processo geral da imaginação para dar a um conceito a sua

imagem que eu designo pelo nome de *Esquema* desse conceito (Kant, 1781/1985; p. 183).

Assim, nenhuma imagem seria adequada ao conceito de triângulo em geral, pois não atingiria a universalidade do conceito, pela qual este é válido para todos os triângulos. O esquema do triângulo só pode existir no pensamento e significa uma síntese da imagem (produzida pela imaginação). Do mesmo modo, o conceito de cão significa uma regra segundo a qual a minha imaginação pode traçar de maneira geral a figura de certo animal quadrúpede, sem ficar restringida a uma única figura particular, que a experiência me oferece, ou também a qualquer imagem possível que posso representar *in concreto*. Sendo assim, o esquema aparece como um elemento fundamental da representação.

Só poderemos dizer que a imagem é um produto da faculdade empírica da imaginação produtiva, e que o esquema de conceitos sensíveis (como das figuras no espaço) é um produto, e de certo modo, um monograma da imaginação pura *a priori*, pelo qual e segundo o qual são possíveis as imagens; estas, porém, têm de estar sempre ligadas aos conceitos, unicamente por intermédio dos esquemas que elas designam e ao qual não são em si mesmas inteiramente adequadas (Kant, 1781/1985; p. 184).

Assim como os esquemas estão ligados aos conceitos do entendimento, os símbolos estão associados às idéias (estas também chamadas de conceitos da razão pura). Os conceitos da razão pura estão mais afastados em relação aos sentidos do que os conceitos do entendimento. Os conceitos do entendimento nada mais contêm do que a unidade de reflexão sobre os fenômenos. Só por seu intermédio são possíveis o conhecimento e a determinação de um objeto, são eles que dão matéria ao raciocínio. Por outro lado, a denominação de conceito da razão, já previamente indica que este conceito não deverá se confinar aos limites da experiência.

Os conceitos da razão servem para conceber, assim como os do entendimento para *entender* (as percepções). Se os primeiros contêm o incondicionado, referem-se a algo em que toda a experiência se integra, mas que, em si mesmo, não é nunca objeto da experiência; algo a que a razão conduz, a partir de conclusões

extraídas da experiência, algo mediante o qual avalia e mede o grau do seu uso empírico, mas que nunca constitui um membro da síntese empírica (Kant, 1781/1985; p. 309).

Os conceitos da razão servem para conceber, enquanto que os conceitos do entendimento servem para entender a experiência. Assim, por exemplo, o conceito de virtude não pode ser extraído da experiência, nem a idéia da constituição de um estado cujo fim último seja a máxima liberdade humana, segundo leis que permitam que a liberdade de cada um possa coexistir com a de todos os outros. E o fato de estas idéias não encontrarem um correspondente na realidade, não significa que sejam meras quimeras, pois o juízo moral só é possível diante da idéia de virtude, e, assim como essa idéia serve de fundamento ao julgamento moral, a idéia de uma constituição pela liberdade é o fundamento de toda a política. As idéias são conceitos necessários da razão, isto quer dizer que não são construídos arbitrariamente, mas dados pela própria natureza da razão. As idéias são também transcendentais, ultrapassam os limites da experiência, sendo por isso inapreensíveis. Assim, podemos apreender uma idéia apenas aproximadamente e somente através de analogias.

Entendo por idéia um conceito necessário da razão ao qual não pode ser dado nos sentidos um objeto que lhe corresponda. Os conceitos puros da razão, que agora estamos a considerar, são pois, idéias transcendentais. São conceitos da razão pura, porque consideram todo o conhecimento de experiência determinado por uma totalidade absoluta de condições. Não são forjados arbitrariamente, são dados pela própria natureza da razão, pelo que se relacionam, necessariamente, com o uso total do entendimento. Por último, são transcendentais e ultrapassam os limites de toda a experiência, na qual, por conseguinte, nunca pode surgir um objeto adequado à idéia transcendental (Kant, 1781/1985; p. 317).

Mas é na Crítica da faculdade do juízo, que Kant (1793/1995) irá opor mais propriamente o conceito de Símbolo ao de Esquema. O Símbolo é a apresentação das idéias estéticas, análogas das idéias ou conceitos da razão.

Por uma idéia estética entendo aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é,

conceito, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível (Kant, 1793/1995; p. 159).

As idéias estéticas enquanto representações da faculdade da imaginação tem uma função cognitiva, na medida em que, afastando-se dos limites da experiência, procuram aproximar-se dos conceitos da razão. Assim, o poeta ousa tornar sensíveis idéias racionais de entes invisíveis, como o inferno, o reino dos bem-aventurados, ou mesmo o amor ou a glória, transcendendo, deste modo, as barreiras da experiência através da imaginação. Além disso, ao tentar apreender um conceito em si mesmo inapreensível, amplia-se esteticamente os próprios conceitos.

Em contraposição ao Símbolo, o Esquema é a apresentação dos conceitos do entendimento.

Toda hipotipose (apresentação) enquanto sensificação é dupla: ou esquemática, em cujo caso a intuição corresponde a um conceito que o entendimento capta, é dada a priori; ou simbólica, em cujo caso é submetida a um conceito que somente a razão pode pensar e ao qual nenhuma intuição sensível pode ser adequada, uma intuição tal que o procedimento da faculdade do juízo é mediante ela simplesmente analógico ao que ela observa no esquematismo, isto é, concorda com ele simplesmente segundo a regra deste procedimento e não da própria intuição, por conseguinte simplesmente segundo a forma da reflexão, não do conteúdo (Kant, 1793/1995, p. 196).

Assim, a intuição pode ser dividida em um modo de representação esquemático ou simbólico. Todas as intuições submetidas a conceitos a priori são ou esquemas ou símbolos, dos quais os primeiros contêm apresentações diretas, e os segundos, apresentações indiretas do conceito. Os primeiros fazem isso demonstrativamente e os segundos mediante analogia. Um exemplo de representação simbólica é o de um Estado, que pode ser representado por um corpo animado, se ele é governado segundo leis democráticas, ou por uma simples máquina, como por exemplo um moinho, se ele é governado por uma vontade absoluta. Entre um estado despótico e um moinho não há na verdade nenhuma semelhança, mas sim entre as regras de refletir sobre ambos e sua

causalidade. Outro exemplo de símbolo, dado a nós por Kant, é o da relação entre a experiência estética e a experiência moral: o belo é o símbolo do moralmente bom.

Johann Wolfgang von Goethe foi um dos primeiros teóricos da estética romântica. Leitor de Kant, propôs uma oposição entre Símbolo e Alegoria, na qual a alegoria aparece ligada ao conceito enquanto que o símbolo permanece ligado à Idéia.

A alegoria transforma o fenômeno em conceito, o conceito em imagem, mas de tal modo que o conceito permaneça sempre contido na imagem e que se possa captá-lo integralmente, assim como tê-lo e exprimi-lo nela. A simbólica transforma o fenômeno em idéia, a idéia em imagem, de tal modo que a idéia permaneça sempre infinitamente ativa e inacessível na imagem e que, mesmo dita em todas as línguas, permaneça indizível (Goethe, 1950; p. 393).

A relação entre Goethe e Kant é clara, cabe ressaltar que a alegoria exprime o dizível, está submetida a um conceito racional, do qual depende para gerar significado. A alegoria é criada conscientemente e sua interpretação esgota-se no conceito. Por outro lado, o símbolo exprime o indizível, seu sentido último é inapreensível por qualquer linguagem, ele é uma representação da idéia, é criado inconscientemente e é sujeito a infinitas interpretações.

Dos escritos de Goethe sobre o símbolo, duas proposições são, para nós, fundamentais. A primeira: o símbolo e a alegoria passam a designar algo, isto é, adquirem uma função semiótica. Esta característica vai atravessar toda a estética do Romantismo Alemão, e, segundo Tzvetan Todorov (1977/1996), a própria estética romântica será uma teoria semiótica. A segunda proposição é a colocação do problema do inconsciente no processo de criação estética. A questão do inconsciente aparece já nas cartas a Schiller: “Creio que tudo que o gênio faz enquanto gênio acontece inconscientemente” (Goethe, 1801/1993; p. 194). Nas cartas, *gênio* remete-se também a Kant (1793/1995), no qual aparece como faculdade de apresentação das idéias estéticas. A questão do gênio e do inconsciente está, portanto, associada a uma abordagem da arte e da imaginação, a partir do processo de criação. Não podemos avaliar uma obra de arte sem olhar para o modo como ela foi produzida.

O ‘*que*’ da obra de arte interessa mais às pessoas do que o ‘*como*’. Aquele, podem possuí-lo isoladamente; este último não pode compreendê-lo senão em seu conjunto. Daí procede esse realçar as partes, nas quais, se observarmos bem, não falta o efeito da totalidade, ainda que inconsciente para todos (Goethe, 1987; p. 173).

O efeito de totalidade de que nos fala Goethe remete-se novamente ao caráter de totalidade da idéia estética em Kant (1793/1995). Aqui, Goethe reforça a noção, antes apresentada, de que a idéia atua como um elemento que, inconscientemente, organiza o conjunto da produção da obra de arte. Mas retornemos aos problemas da semiótica na obra de Goethe. Eles remontam a um pequeno artigo intitulado “Sobre os objetos das artes figurativas”, de 1797.

Os objetos serão determinados por um sentimento profundo que, quando é puro e natural, coincidirá com os objetos mais perfeitos e mais nobres e os tornará, no limite, simbólicos. Os objetos assim representados parecem existir apenas por si mesmos e são, no entanto significativos nas profundezas de seu ser, e isso em virtude do ideal que sempre leva consigo uma generalidade. Se o simbólico indica ainda uma outra coisa além da representação será sempre de forma indireta. (...) Atualmente há também obras de arte que brilham em virtude da razão, da característica espiritual, da galanteria, e dentre elas colocamos todas as obras alegóricas; delas se deve esperar muito pouco, porque destroem igualmente o interesse pela própria representação e repelem o espírito em si mesmo, por assim dizer, e retiram de sua vista o que é verdadeiramente representado. *O alegórico se distingue do simbólico pelo fato de que este designa indiretamente; aquele, diretamente* (Goethe, 1797, citado por Todorov, 1996; p. 252).

Tzvetan Todorov (1977/1996) articula as diferenças entre alegoria e símbolo, em Goethe, enquanto formas de significação. Uma primeira diferença é que na alegoria a face significante é imediatamente contrariada pelo conhecimento daquilo que é significado. A alegoria é transitiva, permeada pela convenção e pela intencionalidade, enquanto que no símbolo o significante é opaco. O símbolo é intransitivo, mas sem que por isso ele deixe de significar. Deste modo, o símbolo dirige-se à percepção e, só em um

segundo momento, à intelecção, enquanto que a alegoria dirige-se unicamente à intelecção. Em uma segunda diferença, temos que a alegoria significa diretamente; sua única razão de ser é transmitir um sentido previamente dado. Já o símbolo significa apenas indiretamente, ele existe antes de mais nada por si mesmo e apenas em um segundo momento descobrimos que ele também significa. Na alegoria a designação é primária, no símbolo, secundária. Em um texto de Goethe (1820/1996), intitulado “Doutrina das cores”, verificamos mais uma diferença: a alegoria é arbitrária, convencional e, portanto, um signo imotivado; enquanto que o símbolo é uma imagem motivada.

A diferença entre símbolo e alegoria é mais uma vez apontada por Goethe no próprio processo de construção de significado.

Há uma grande diferença segundo o poeta busque o particular em vista do geral ou veja o geral no particular. Do primeiro caso nasce a alegoria, na qual o particular vale unicamente como exemplo do geral; o segundo é no entanto conforme a natureza da poesia: ela diz um particular sem que parta do geral e o indique. Porém aquele que capta vivamente esse particular recebe ao mesmo tempo o geral, sem disso se dar conta, ou apenas posteriormente (Goethe, 1987; p. 173).

Aqui, tanto a alegoria como o símbolo operam uma passagem do particular ao geral. A diferença está não tanto na relação entre o geral e o particular, pois ambos designam o geral através do particular, mas no modo de evocação do geral pelo particular. A principal diferença está no processo de produção do símbolo e da alegoria. Na obra de arte acabada temos sempre um particular que remete-se sempre a um geral. Mas há uma diferença no processo de criação conforme se parta do particular, para depois descobrir nele um geral, ou se tenha de antemão um conceito geral que se quer representar em um particular. No primeiro caso temos um símbolo, enquanto que no segundo, uma alegoria. Essa diferença de percurso, a forma de produção, influencia o produto final da obra. E esta é a oposição mais importante entre símbolo e alegoria: na alegoria a significação é obrigatória e direta, a imagem é transitiva; no símbolo a imagem existe por si mesma, e só em um segundo momento significa, é portanto intransitiva. A

imagem e seu sentido são construídas inconscientemente e, por isso, sujeitas a sucessivas reinterpretações.

Com F. W. J. Schelling chegamos a uma elaboração semiótica do conceito de símbolo que predominou no momento histórico do Romantismo Alemão. Assim como para Goethe, o ponto de partida de Schelling é Kant, e a matéria do símbolo será também a arte. Para Schelling (1803/1949), a arte é, em seu sentido mais elevado, uma representação da idéia. A arte apresenta-se como uma indiferença entre o ideal e o real, “pois a arte não é em si uma mera ação nem um mero saber, mas uma ação completamente penetrada de saber, ou o inverso, um saber que se faz totalmente ação, isto é, a indiferença de ambos” (Schelling, 1803/1949; p. 32). E a própria beleza é esse encontro do ideal com o real. A beleza é uma fusão do real com o ideal. “A verdadeira construção da arte é a representação de suas formas como formas das coisas, tal como são em si ou como são no absoluto” (Schelling, 1803/1949; p. 37). A arte é uma representação das formas das coisas como são em si, isto é, das formas dos protótipos ou universais. Conseqüentemente, a matéria geral da arte está nos próprios protótipos ou universais.

Schelling (1803/1949) encontra esses universais na mitologia; o que são as idéias para a filosofia tem um paralelo com o que representam os deuses para a arte. Os deuses da mitologia são as idéias da filosofia consideradas objetiva e concretamente. Nessa concretização e objetivação, as idéias, em si absolutas e inapreensíveis, sofrem a imposição de uma limitação. E é essa limitação imposta ao absoluto, mas de maneira que o absoluto permaneça enquanto absoluto, que irá caracterizar a construção das figuras dos deuses. Assim, Atenas é o protótipo da sabedoria unida à força, mas em oposição à ternura feminina. Se a ela fosse acrescentada esta feminilidade, reduziríamos essa figura à indiferenciação e à nulidade. Pois é justamente a limitação que permite vermos em Atenas uma figura que é ao mesmo tempo singular e o protótipo de uma idéia de inteligência, de razão e de força. Essa combinação do geral e do particular só é possível na imaginação e na fantasia. Conseqüentemente: “o mundo dos deuses não é objeto nem do mero intelecto nem da razão, temos, pois, de compreendê-lo exclusivamente com a fantasia” (Schelling, 1803/1949; p. 44). Schelling define imaginação como um processo no qual se desenrola a criação artística. Fantasia é definida como contemplação dos

produtos da imaginação. “A fantasia é a contemplação intelectual na arte” (p. 45). Portanto, as figuras dos deuses cobram para si um mundo, uma existência independente para a fantasia, uma existência poética independente. Esse mundo da fantasia é irreduzível à realidade empírica, ele tem leis próprias.

Todo o contato com a realidade comum ou com os conceitos dessa realidade destrói necessariamente o encanto desses seres, pois esse encanto consiste em que para sua realidade não se requer mais que a possibilidade, isto é, que vivam em um mundo absoluto que somente a fantasia é capaz de contemplar realmente (Schelling, 1803/1949; p. 48).

A proposta de Schelling tem uma relação estreita com a concepção kantiana de que as idéias ou conceitos da razão tem a função de conceber uma realidade não imediatamente relacionada à realidade empírica. As figuras dos deuses têm um parentesco com as idéias estéticas que, enquanto representações da faculdade da imaginação, têm a função cognitiva de, nos afastando da realidade empírica e imediata, nos aproximar daquelas idéias ou concepções construídas para dar sentido à experiência. A mitologia é, assim, “a condição necessária e a primeira matéria de toda a arte”(p.54). Ela é uma imagem da vida, é o universo em uma roupagem superior, em sua figura absoluta. E, enquanto imagem do absoluto, sua expressão tem de ser necessariamente simbólica. Assim como em Kant (1781/1985 e 1793/1995), o símbolo toca, aqui, o limite do representável, na forma do absoluto. O símbolo não apenas está, mas é este limite e esta fronteira entre o que é possível e o que não é possível ser representado. O símbolo é a matéria da arte, pois, para Schelling, a arte é essencialmente simbólica.

Schelling (1803/1949) define tanto a arte como a expressão simbólica como “a representação do absoluto com a absoluta indiferença entre o geral e o particular no particular” (p. 55). O simbólico, por sua vez, é uma síntese de dois opostos, o esquemático e o alegórico.

A representação na qual o geral significa o particular, ou em que o particular é contemplado através do geral é *esquematismo*. A representação em que o particular significa o geral, ou em que o geral é contemplado através do particular é *alegórica*. A síntese de ambas, em que nem o geral significa o particular, nem o

particular o geral, senão em que ambos são absolutamente um, é o *simbólico* (Schelling, 1803/1949; p. 55).

Schelling propõe que estes três modos distintos de representar tem em comum o fato de que o são somente possíveis pela imaginação e, mais do que isto, que eles são formas da imaginação. Aponta, também, que temos de distinguir em cada um desses três conceitos, modos distintos de construção da imagem. A diferença entre eles está em que no esquema, a imagem é construída a partir de um modelo esquematizado, previamente dado. Schelling dá o exemplo de um artista mecânico que tem de representar um objeto de forma determinada de acordo com um conceito, aqui o conceito é esquematizado e transformado em imagem. “O esquema é a regra que guia sua produção, mas neste caráter geral ilustra, ao mesmo tempo, o singular”(Schelling, 1803/1949; p. 56).

Já a alegoria pode ser comparada com uma língua universal que consiste, não como as línguas particulares em signos arbitrários, senão em signos naturais, motivados e de validade objetiva. É a significação de idéias por meio de imagens concretas. A alegoria se distingue tanto da língua como do hieróglifo, pois este também está arbitrária e inessariamente ligado ao que deve ser significado. Tanto o símbolo como a alegoria aparecem como a representação do geral pelo particular. Mas ambos se diferenciam na medida em que na alegoria o particular apenas designa o geral, enquanto que no símbolo o particular, ao significar o geral, identifica-se com o próprio universal. Alegoria vem de *allo* (um outro) e *agoreuein* (dizer). Isso equívale dizer que a imagem alegórica remete-se a um sentido extrínseco a ela própria, o mesmo pode ser dito da interpretação alegórica. Schelling (1803/1949) propõe que qualquer texto pode ser lido alegoricamente, e comenta tal tipo de aplicação da alegoria a uma produção por definição simbólica: a mitologia. Se na alegoria o singular significa o geral, na mitologia ele é ao mesmo tempo o geral. E é essa similaridade entre a alegoria e o símbolo que permite alegorizar o símbolo. Schelling critica aqueles que entendem que os mitos ou as imagens plásticas da arte e da imaginação tenham uma intenção alegórica, sendo disfarces que nos ocultam um sentido outro que não o explícito nelas mesmas. Por outro lado, aponta que o encanto dessas imagens, tal como da poesia homérica, está em que elas contêm a significação

alegórica como possibilidade: é possível alegorizar tudo na mitologia. E é nisto que radica a infinidade de sentidos da imagem simbólica.

Mas o geral só está contido como possibilidade. Ele em si não é nem alegórico nem esquemático, senão a absoluta indiferença de ambos - o simbólico. Esta indiferença foi aqui o primordial. Homero não criou primeiro estes mitos independentemente poéticos e simbólicos, o eram desde o princípio; o fato de isolar o alegórico foi uma ocorrência de épocas posteriores, somente possível depois da extinção de todo o espírito poético. (...) As poesias alegóricas e filosofemas, como as chama Heyne, são exclusivamente obras de tempos posteriores. A síntese é o primeiro (Schelling, 1803/1949; p. 58).

Isto é, o ato criativo vem primeiro e, só em um segundo momento, a interpretação e o entendimento desse ato. Mas a alegoria pressupõe justamente o contrário, que haja uma intenção de significar anterior à construção da imagem. Uma intenção que guia a formação da imagem alegórica como um filosofema (ou um psicologema) que, à maneira de um exemplo, procura, através de uma metáfora ou de outras figuras de linguagem, como a ironia ou a metonímia, ilustrar uma idéia previamente (intencionalmente) concebida. Segundo Todorov (1977/1996), a alegoria de Schelling aproxima-se da noção de Exemplo de teorias de arte do classicismo, particularmente em Lessing. A alegoria, portanto, funciona como um exemplo traduzido em imagem. Essa intenção, como nos mostra Schelling, é totalmente estranha à criação verdadeiramente artística ou à criação poética grega, principalmente quando nos referimos aos mitos.

O completo distanciamento da fantasia grega em relação ao alegórico mostra-se claramente no fato de que até as personificações que facilmente poderiam ser tomadas por seres alegóricos, como, por exemplo, Eris (Discórdia), são tratados, não só como seres que devem significar algo, mas como seres reais, que ao mesmo tempo são o que significam (Schelling, 1803/1949; p. 58).

O símbolo aparece como a síntese entre o geral e o particular, na qual nem o particular significa o geral, nem o geral o particular, mas em que ambos são um só. O símbolo, antes de qualquer coisa, é em si mesmo. Enquanto tal ele identifica-se com a arte ou com a mitologia, pois não encontramos nem na arte nem na mitologia uma

intenção que aponte para fora de si mesmo. A arte ou a mitologia não possuem a intenção de significar algo, no entanto elas significam. O significado encontrado ou atribuído à arte é um significado de segunda ordem. Em função disso, fala-se (ver Todorov, 1977/1996) em uma intransitividade do símbolo. Pois se há uma intenção na arte e, segundo Schelling, também na mitologia, é a da beleza.

Pois a exigência da absoluta representação artística é: representação com plena indiferença, de tal modo que o geral é totalmente o particular, o particular é todo o geral e não o significa. Esta exigência está poeticamente resolvida na mitologia. Pois cada uma de suas figuras deve ser tomada pelo que é, pois somente assim se a toma pelo que significa. A significação é aqui o ser mesmo infundido ao objeto ou identificado com ele. Enquanto fazemos significar algo a esses seres, eles mesmos deixam de ser. Só a realidade se identifica neles com a identidade, isto é, também se destrói sua idéia, seu conceito, quando não se os pensa como reais. Seu maior encanto consiste em que por seu mero ser, deixam transluzir sempre a significação. Por certo não nos conformamos com o mero ser sem significação, como no exemplo da imagem pura, mas tampouco com a mera significação; queremos, por outro lado, que o que deve ser objeto da representação absoluta da arte seja tão concretamente somente igual à imagem e, contudo, tão geral e carregado de sentido como o conceito; é por isso que a língua alemã traduz tão acertadamente a palavra símbolo pela expressão *Sinnbild* (imagem significativa) (Schelling, 1803/1949; p. 59).

Comentando a pintura simbólica, Schelling propõe que um quadro é simbólico quando seu objeto não apenas significa a idéia, mas é ela mesma. E mostra que este tipo de produção artística coincide totalmente com o que ele chama de pintura histórica. No entanto, há uma diversidade nesta forma de pintura, dependendo dos objetos representados. Estes podem ser algo universalmente humano, algo que sempre se repete e se renova na vida, ou podem referir-se a idéias totalmente espirituais ou intelectuais. Como exemplo dessa segunda espécie, Schelling cita a Escola de Atenas, de Rafael, o qual representa simbolicamente toda a filosofia. Mas mostra que a representação simbólica mais perfeita se dá por meio de figuras poéticas permanentes e autônomas de

uma mitologia determinada. Deste modo, Santa Madalena não apenas representa o arrependimento, mas é o próprio arrependimento vivente. A imagem de Santa Madalena não é uma imagem alegórica, senão simbólica, pois tem uma existência independente de seu significado sem perder esse significado. O mesmo se dá com a imagem de Cristo, que representa concretamente a identidade da natureza divina e humana. A imagem simbólica pressupõe, deste modo, uma idéia prévia que se faz simbólica porque se concretiza historicamente de um modo autônomo. Assim, quando a idéia adota um significado histórico possui um valor simbólico. Em contrapartida, o histórico somente pode se transformar em uma imagem simbólica quando se combina com a idéia e quando se faz expressão da idéia. Deste modo, o histórico passa a ser considerado como uma espécie do simbólico. A consideração do histórico como simbólico nos remete à importância e ao valor simbólico da tradição e da construção cultural do homem. Sob esta ótica, o sentido do símbolo só pode ser buscado nesta mesma tradição, e seu significado somente encontrado à luz da própria produção cultural do homem.

O conceito de Símbolo, desenvolvido no Romantismo Alemão, foi posteriormente discutido e utilizado por C. G. Jung (1921/1991), na psicologia. Jung retoma a formulação conceitual de Schelling a respeito do símbolo, da alegoria e do esquema, substituindo sua visão filosófica por uma dimensão psicológica. Jung irá preferir o conceito de sinal ou signo ao de esquema, aproximando-se, assim, da semiótica contemporânea. Mantém a noção de que o signo, tal qual o esquema, aproxima-se da linguagem em função de seu caráter de convenção. Jung, portanto, postula uma diferença entre símbolo, alegoria e sinal.

Toda concepção que explica a expressão simbólica como analogia ou designação abreviada de algo conhecido é *semiótica*. Uma concepção que explica a expressão simbólica como a melhor formulação possível de algo relativamente desconhecido, não podendo, por isso mesmo, ser mais clara ou característica, é *simbólica*. Uma concepção que explica a expressão simbólica como paráfrase ou transformação proposital de algo conhecido é *alegórica* (Jung, 1921/1991; p. 444).

O signo pode ser definido como uma imagem construída de forma proposital e convencional. Assim, a roda alada do ferroviário não é um símbolo, mas um sinal de que a pessoa integra o serviço ferroviário. Do mesmo modo, os logotipos publicitários são também signos e não símbolos. Já a alegoria aparece aqui como paráfrase e como a transformação proposital de algo conhecido em uma imagem. A definição do símbolo como melhor formulação possível de algo desconhecido nos remeterá ao problema do inconsciente. Neste sentido, o conceito de símbolo está em oposição ao de signo e ao de alegoria, pois enquanto os últimos são uma expressão usada para designar algo já conhecido, o primeiro de uma forma mais convencional e o último através da transformação do pensamento em imagens, o símbolo remete-se sempre a algo desconhecido que necessita ser compreendido. A imagem simbólica, quer tenha ela um caráter pessoal ou coletivo, aproxima-se da linguagem poética, é a imagem da fantasia, que se relaciona apenas indiretamente com a percepção do objeto externo. Enquanto imagem interna, é um produto homogêneo, com sentido próprio e autônomo. A imagem é uma expressão da situação psíquica atual do indivíduo como um todo e não simplesmente ou sobretudo dos conteúdos inconscientes. “A imagem é, portanto, expressão da situação momentânea, tanto inconsciente como consciente. Não se pode, pois, interpretar seu sentido só a partir da consciência ou só do inconsciente, mas apenas a partir de sua relação recíproca”(p. 418).

A imagem é qualificada como imagem primordial (ou arquétipo) quando possui um caráter arcaico, isto é, quando a imagem apresenta uma concordância explícita com motivos mitológicos conhecidos. “Neste caso, expressa, por um lado, sobretudo materiais derivados do inconsciente coletivo e, por outro, mostra que a situação momentânea da consciência é mais influenciada coletiva do que pessoalmente” (p. 419). A imagem primordial é sempre coletiva, comum a povos inteiros ou a determinadas épocas. Os principais motivos mitológicos, provavelmente, são comuns a todas as raças e todas as épocas.

Na qualidade de motivo mitológico, é uma expressão sempre ativa e que sempre retorna, evocando a situação psíquica em questão ou formulando-a de maneira apropriada. Sob este aspecto, é expressão psíquica de uma disposição fisiológica e

anatomicamente determinada. Assumindo alguém o ponto de vista de que uma estrutura anatômica determinada é produto de condições ambientais atuando sobre a matéria viva, então a imagem primordial, em sua ocorrência constante e universal, corresponde a uma influência externa igualmente universal e constante que, por isso deve ter o caráter de lei natural. Dessa forma poderíamos relacionar o mito com a natureza, por exemplo, os mitos solares com o nascer e o pôr do sol diários, bem como a mudança perceptível aos sentidos, das estações do ano, o que realmente foi e é feito por muitos mitólogos. Mas isto não responde à pergunta por que então o sol, por exemplo, e suas aparentes transformações, não constituem direta e abertamente o conteúdo do mito. O fato de o sol, a lua ou os processos meteorológicos aparecerem, no mínimo, em forma alegórica, indica uma colaboração autônoma da psique que, neste caso, não pode ser mero produto ou estereótipo das condições ambientais. Donde lhe adviria a capacidade de buscar um ponto de vista fora da percepção sensorial? Donde lhe viria a faculdade de fazer algo mais ou algo diferente do que simplesmente corroborar o testemunho dos sentidos? (...) Somos forçados a admitir que a estrutura cerebral dada não deve sua natureza peculiar apenas à influência das condições ambientais, mas também à qualidade peculiar e autônoma da matéria viva, isto é, de uma lei inerente à vida. A constituição dada do organismo é produto das condições externas, por um lado, e das condições inerentes ao vivente, por outro lado. Segue disso que a imagem primordial está sempre relacionada, por um lado, com certos processos da natureza, perceptíveis aos sentidos, em constante renovação e sempre atuantes e, por outro lado, também sempre relacionada com certas condições internas da vida do espírito e da vida em geral. O organismo confronta a luz com um novo órgão: o olho; o espírito confronta o processo da natureza com a imagem simbólica que o apreende tão bem quanto o olho apreende a luz. Assim como o olho é um testemunho da atividade criativa, específica e autônoma da matéria viva, também a imagem primordial é expressão da força criadora, única e incondicionada do espírito (Jung, 1921/1991; p. 420).

A imagem primordial dá, portanto, um sentido ordenado e coerente às percepções sensoriais e às percepções interiores que parecem, a princípio, desordenadas e incoerentes, e liberta, assim, a energia psíquica da vinculação à pura percepção. Mas vincula, ao mesmo tempo, as energias liberadas pela percepção a um sentido determinado que passa a dirigir a ação. “Libera a energia acumulada e sem aplicação, conduzindo o espírito para a natureza e dando uma forma espiritual ao instinto puramente natural” (p. 420). Enquanto elemento ordenador da experiência, a imagem primordial aproxima-se da idéia. A imagem primordial é uma fase prévia da idéia. A partir da imagem primordial a razão desenvolve um conceito - a idéia - que se distingue dos demais conceitos por não ser um dado da experiência, mas por ser um princípio que está na base de todas as experiências. Esta propriedade, a idéia recebe da imagem primordial que, enquanto expressão da estrutura cerebral específica, dá forma determinada a toda experiência. A imagem primordial, no entanto, não identifica-se com a idéia, mas é o seu substrato. Enquanto imagem ela é anterior à idéia, pois está mais colada ao instinto, ao sentimento e mesmo à percepção. A idéia aparece como uma abstração da imagem primordial que, despida de todo seu concretismo, passa a ser formulada como um conceito da razão. O parentesco do pensamento de Jung com o de Kant (1781/1985) faz-se aqui evidente. Assim como Kant interpõe um sujeito do conhecimento entre o mundo empírico e a própria formulação do conhecimento, no qual às idéias cabe um papel de distanciamento e orientação do sujeito em relação à realidade empírica, Jung (1921/1991) retoma este mesmo sujeito, acrescentando, na forma dos arquétipos (ou imagens primordiais), uma vinculação com o instinto e com o sentimento. Neste sentido, Jung nos alerta que, embora mantendo-se dentro do referencial do pensamento kantiano, seu conceito de arquétipo aproxima-se mais do conceito de idéia em Schopenhauer (1819/1988), pois este também propõe que a idéia está imbuída de elementos visuais (imagem), bem como de sentimentos. A relação entre o pensamento de Jung e de Schelling (1803/1949) também faz-se aqui bem interessante, pois se em Schelling os motivos mitológicos aparecem como uma expressão poética e concreta das idéias, em Jung estes motivos são a expressão dos arquétipos, estes tão inapreensíveis e inconscientes quanto as idéias. Em ambos os pensadores os motivos mitológicos aparecem como expressão de um processo vital que transcende os limites da razão e da consciência.

Capítulo 6

Arquétipo

Tanto a universalidade como o caráter vital do arquétipo devem-se, portanto, a sua vinculação com o instinto. Arquétipo e instinto são conceitos muito próximos, e a suposição de que temos arquétipos é indissociável da que temos instintos. Jung (1919/1984) define instinto como um *pattern of behaviour* (padrão de comportamento), de caráter compulsivo e inconsciente. O instinto é um impulso natural, cego e dirigido para certas ações, sem deliberação e, muito freqüentemente, sem uma representação na consciência. “Os instintos são forma típicas de comportamento, e todas as vezes que nos deparamos com formas de reação que se repetem de maneira uniforme e regular, trata-se de um instinto, quer esteja associado a um motivo consciente ou não” (p. 139). O instinto encontra sua contraparte no arquétipo. O arquétipo ou a imagem primordial poderia ser descrita como a percepção do instinto de si mesmo ou como o auto-retrato do instinto. Há aqui uma semelhança entre o arquétipo e a consciência, na medida em que esta última é uma percepção interior do processo vital objetivo. Do mesmo modo que a apreensão consciente imprime forma e finalidade ao nosso comportamento, assim, a apreensão inconsciente determina a forma e a destinação do instinto através do arquétipo. Deste modo, Jung (1919/1984) nos dá a seguinte definição de arquétipo: “Os arquétipos são formas de apreensão, e todas as vezes que nos deparamos com formas de apreensão que se repetem de maneira uniforme e regular, temos diante de nós um arquétipo, quer reconheçamos ou não o seu caráter mitológico”(p. 141). É, entretanto, impossível dizer o que vem em primeiro lugar, se a apreensão ou o impulso para agir. Assim, para Jung, instinto e arquétipo constituem uma só e mesma coisa, uma única atividade vital que temos de conceber como dois processos distintos a fim de termos uma compreensão melhor. Os instintos e os arquétipos constituem o que Jung chamou de inconsciente coletivo. A definição de arquétipo como ‘forma de apreensão’ faz com que ele seja um órgão que regula a atividade de apercepção a partir de uma relação com os instintos. É o arquétipo que dá o colorido às percepções dos fenômenos naturais, tingindo-os com os tons de nossos dramas inconscientes. Os mitos, os sonhos e as fantasias mais significativas são a expressão dos arquétipos.

Na minha opinião é um grande equívoco supor que a alma do recém nascido seja tabula rasa, como se não houvesse nada dentro dela. Na medida em que a criança vem ao mundo com um cérebro diferenciado, predeterminado pela hereditariedade e portanto individualizado, ela responde aos estímulos sensoriais externos, não com quaisquer predisposições, mas sim com predisposições específicas, que condicionam uma seletividade e organização da apercepção que lhe são próprias (individuais). Tais predisposições são comprovadamente instintos herdados e pré-formações. Estas últimas são as condições apriorísticas e formais da apercepção, baseadas nos instintos. Sua presença imprime no mundo da criança e do sonhador o timbre antropomórfico. Trata-se dos arquétipos que determinam os rumos da atividade da fantasia, produzindo, deste modo, nas imagens fantásticas dos sonhos infantis, bem como nos delírios esquizofrênicos, surpreendentes paralelos mitológicos, como os que também encontramos de forma algo atenuada nas pessoas normais e neuróticas (Jung, 1936/1959, p. 66).

O caráter de predisposição que organiza a apreensão do mundo, imprimindo à apercepção uma forma tipicamente humana, confere ao arquétipo a qualidade de uma estrutura psíquica. O fato de Jung utilizar o termo “apercepção” ao invés de “percepção” indica, além de sua filiação a Kant, que a apreensão do mundo se dá, para ele, na forma de representações, as quais são construídas a partir de uma mediação do arquétipo e do instinto. E são essas representações que constituem o conteúdo da consciência e do inconsciente. Isso explicaria a recorrência de motivos (originariamente de caráter mitológico) em várias culturas e épocas ao redor do mundo. Esta recorrência de motivos aponta para um funcionamento psicológico tipicamente humano e também para a existência de elementos estruturais presentes na psique inconsciente do homem. Jung (1936/1959) dirá que existem tantos arquétipos quantas forem as situações tipicamente humanas. Esta estrutura não é, entretanto, impermeável à história ou à multiplicidade de culturas. Para Jung, trata-se não de uma herança de imagens, mas de “*formas sem conteúdo*, representando meramente a possibilidade de um certo tipo de percepção e ação” (p. 48).

Nenhum arquétipo pode ser reduzido a uma simples fórmula. Ele é um vaso que nunca poderemos esvaziar ou encher. Ele tem apenas uma existência potencial, e quando toma forma em alguma matéria, já não é mais o que era antes. Ele persiste através dos anos e requer sempre uma nova interpretação. Os arquétipos são os elementos imperecíveis do inconsciente, mas mudam sua forma continuamente (Jung, 1940/1959, p. 179).

Cada cultura ou período histórico produz uma nova interpretação dos motivos arquetípicos, procurando, desta forma, estabelecer um elo com aqueles elementos estruturais que são as raízes da consciência na natureza humana. O arquétipo é um órgão psíquico que, além da apercepção, regula, através de sua relação com o instinto, toda a atividade psíquica do homem.

O arquétipo – e nunca deveríamos esquecer-nos disso – é um órgão psíquico presente em todos nós. Uma má explicação corresponde a uma má atitude em relação a esse órgão, o qual pode ser lesado. Mas o sofredor é o próprio mau intérprete. A “explicação” deve portanto levar em conta que o sentido funcional do arquétipo deve permanecer intacto, de forma que uma conexão adequada e significativa entre a consciência e o arquétipo seja assegurada. Pois o arquétipo é um elemento de nossa estrutura psíquica e, deste modo, um componente vital e necessário em nossa economia psíquica. Ele representa ou personifica certos dados instintivos da psique primitiva e obscura, as verdadeiras e invisíveis raízes da consciência (Jung, 1940/1959, p. 160).

A idéia do arquétipo como um órgão regulador da atividade psíquica do homem liga Jung (1940/1959) à filosofia e à medicina do Romantismo Alemão. Jung retoma, aqui, a idéia desenvolvida por C. G. Carus (1846, citado por Béguin, 1954), de que o inconsciente é a expressão da natureza dentro do homem, e que esta natureza não só não conhece a doença, como possui uma função curativa. Jung, neste momento, estabelece que a psique possui um poder auto-regulador e auto-curativo, poder este magistralmente demonstrado ao longo de sua obra, mas também por trabalhos como o de Nise da Silveira (1981). O que Jung resgata do Romantismo Alemão, e que se contrapõe à visão contemporânea do inconsciente (e de homem), é a possibilidade de uma relação com a

natureza não calcada na oposição e na coerção, mas na colaboração. O inconsciente coletivo é a natureza dentro do homem, e os arquétipos, seus órgãos, deste modo, a própria natureza impulsiona o homem em seu processo de desenvolvimento, ao mesmo tempo que lhe impõe todas as dificuldades.

Capítulo 7

Arquétipo, Drama e Narrativa

Como vimos acima, os arquétipos determinam os rumos da fantasia, tecendo imagens que são a expressão de nossos dramas interiores e que, em muitos casos, apresentam um paralelo com os mitos. Para Jung (1936/1959), os arquétipos são, por assim dizer, o motor das fantasias, na medida em que elas representam uma ponte entre o mundo da consciência e da cultura com o da natureza, dos arquétipos e dos instintos.

A psicologia moderna trata os produtos da atividade de fantasiar inconsciente como auto-retratos do que está acontecendo no inconsciente, ou como asserções da psique inconsciente sobre ela mesma. Estas podem ser divididas em duas categorias. Primeiro, fantasias (incluindo sonhos) de caráter pessoal, que remetem-se inquestionavelmente a experiências pessoais, coisas esquecidas ou reprimidas, que podem ser completamente explicadas através de uma anamnese individual. Segundo, fantasias (incluindo sonhos) de caráter impessoal, que não podem ser reduzidas a experiências no passado do indivíduo e que, assim, não podem ser explicadas como algo individualmente adquirido. Estas imagens-fantasias têm, indubitavelmente, uma analogia muito próxima com tipos mitológicos (Jung, 1940/1959, p. 155).

Estas fantasias correspondem a certos elementos estruturais coletivos da psique humana, os quais, do mesmo modo que os elementos morfológicos do corpo humano, são herdados. Embora a tradição e a transmissão através de migração existam, há inúmeros casos que não podem ser explicados desse modo, exigindo, portanto a hipótese de uma revivescência autóctone. “Estes casos são tão numerosos que não podemos deixar de supor a existência de um substrato psicológico coletivo. Designei este último por inconsciente coletivo” (Jung, 1940/1959, p. 155). A semelhança entre este tipo de fantasia e os elementos estruturais presentes nos mitos e contos de fadas é tão grande, que Jung passou a considerá-los como aparentados. Este parentesco aparece tanto na similaridade morfológica como na circunstância em que os mitos e as fantasias aparecem.

Para compreender a semelhança morfológica entre o mito e a fantasia, temos de retomar o conceito de Aristóteles (trad. 1992) de mito como “imitação de ações” (VI, 30) e como “composição dos atos” (VI, 30). A representação dos fatos através de uma composição dos atos em uma estória, que Aristóteles chama de mito, é o que, segundo Ricoeur (1983/1994), chamamos hoje de narrativa. O mito é também e por definição uma totalidade (holos), na medida em que ele deve ser a imitação de uma ação completa, por isso ele é composto de início, meio e fim: “todo é aquilo que tem início meio e fim” (Aristóteles, trad. 1992, VII, 42). Outros elementos estruturais do mito, importantes para nós, são a idéia de que a estória dirige-se até uma complicação, que Aristóteles chama de nó, para, através de uma transformação (peripécia), se resolver no desenlace; também o herói e as personagens, que compõe as *dramatis personae*.

A idéia de que a imaginação simbólica possui um caráter narrativo foi trazida por C. G. Jung (1928/1984), quando compara a narração imaginativa presente nos sonhos e nas fantasias àquela presente nas fábulas. O aspecto dramático da imaginação foi aprofundado por C. G. Jung (1945/1984) em um trabalho posterior, no qual estudou a forma dramática dos sonhos, propondo que eles tendem a aproximar-se estruturalmente do modelo aristotélico de drama. Assim, os sonhos apresentam uma situação inicial, a qual Jung chamou de Exposição. Ela indica o lugar da ação, os personagens e a situação inicial do drama. A segunda fase é o Desenvolvimento da ação. Aqui, a situação inicial complica-se, estabelecendo uma tensão, porque não se sabe o que vai acontecer. Então o sonho encaminha-se para a terceira fase, a Culminação ou Peripécia, na qual acontece alguma coisa de decisivo, ou a situação muda completamente. A quarta e última fase é a *Lise*, Solução ou Resultado. Aqui, o problema ou a falta, apontada na dramatização onírica, resolve-se. Por exemplo:

Vejo-me numa rua; é uma avenida (Exposição). Ao longe aparece um automóvel que se aproxima rapidamente. Sua maneira de movimentar-se é estranhamente insegura, e eu penso que o motorista deve estar embriagado (Desenvolvimento). De repente sou eu que estou no carro e aparentemente sou eu mesmo o motorista embriagado. Estou apenas estranhamente inseguro e como que sem a direção do carro. Não consigo mais controlar o carro e vou com ele de encontro a um muro,

com grande barulho (Culminação ou Peripécia). Observo que a parte dianteira do carro ficou toda amassada. É um carro alheio que eu desconheço. Eu próprio não estou ferido. Reflito com certa preocupação sobre minha responsabilidade (Lise, Solução ou Resultado) (Jung, 1945/1984; p. 303).

À forma narrativa da fantasia, Jung (Jung & Evans, 1957) acrescenta, em uma entrevista filmada dada ao Dr. Richard I. Evans do Departamento de Psicologia da Universidade de Houston, a noção de que a narrativa é uma forma arquetípica.

O arquétipo é sempre um tipo de drama abreviado. Ele começa de tal modo, estende-se a tal complicação e encontra a solução para tal caminho. Essa é a forma usual. Por exemplo, tome o instinto de construção do ninho, nos pássaros, a forma como eles constroem o ninho: existe o começo, o meio e o fim. Ele é construído apenas para manter um certo número de filhotes, veja, o final já está antecipado. É por esta razão que no arquétipo não há tempo, é uma condição temporal na qual começo, meio e fim são todos a mesma coisa, eles são todos considerados juntos. Isso é apenas uma pista sobre o que o arquétipo pode fazer (Jung & Evans, 1957).

Embora o paralelo entre drama (no sentido de narrativa) e arquétipo apareça em Jung (1945/1984) a partir da década de quarenta, podemos ler na teoria dos arquétipos uma teoria dramática da experiência ou da ação humana. Aqui, a eleição do conceito de drama em favor do de narrativa toma uma dimensão importante, pois enquanto o termo ‘narrativa’ é mais neutro, ‘drama’ está mais próximo da tragédia, da comédia e, conseqüentemente, está carregado com os sentimentos, afetos e as vivências humanas correspondentes. Jung (1934/1959) propôs que os arquétipos empiricamente mais discerníveis são aqueles que mais intensamente e freqüentemente interagem com o eu. São eles a Sombra, a Anima e o Animus e o arquétipo do Si-mesmo, (*Selbst*, no Alemão ou *Self*, no Inglês). Sempre que se manifestam, seja em sonhos, delírios, visões ou fantasias, aparecem personificados. Tanto é assim, que poderíamos definir estes arquétipos como as *dramatis personae* de um drama inconsciente, ou muitas vezes consciente, vivido pelo ser humano. A sombra é um tema bem conhecido na mitologia. A ela corresponde o lado obscuro do herói, a seu oposto e opositor. Como no conto de

Grimm (1853/1984), Ferdinando o Fiel e Ferdinando o Infiel, a sombra tem o mesmo nome do herói, com a diferença de que este é fiel, leal, honesto, enquanto que seu opositor é infiel, desleal e desonesto. Mas caso o herói passe a se identificar com o lado sombrio da personalidade, como no conto William Wilson, de Poe (1840/1960), a sombra pode assumir a forma de uma consciência moral. De qualquer modo, a sombra constitui, segundo Jung (1951/1982), um problema de ordem moral que desafia a personalidade do eu. O confronto com a sombra exige uma tomada de consciência dos aspectos obscuros da personalidade, confronto esse indispensável a qualquer tipo de auto-conhecimento. A sombra representa o inconsciente pessoal e é de natureza pessoal.

A anima e o animus são, também temas muito comuns nas diversas mitologias, são sempre a contraparte sexual do herói. A anima em geral aparece, nos mitos e contos de fadas, como a mulher que tem de ser conquistada, libertada ou redimida. Algumas vezes dotada de poderes especiais, ela pode tanto auxiliar e guiar como matar o herói ou seus pretendentes. Tão forte é sua influência, que Jung identifica a anima como a personificação do inconsciente no homem, ela é, por excelência, a fonte de projeções que falsifica a relação do homem com o mundo.

Mas que fator projetante é esse? O oriente dá-lhe o nome de “tecedeira” ou Maia, isto é, a dançarina geradora de ilusões. Se não soubéssemos disso há bastante tempo mediante os sonhos, esta interpretação nos colocaria na pista certa: aquilo que encobre, que enlaça e absorve, aponta inelutavelmente para a mãe, isto é, para a relação do filho com a mãe real, com a imagem desta e com a mulher que deve tornar-se mãe para ele (Jung, 1951/1982, p. 9).

A redenção da anima dos braços da mãe, que em inúmeros mitos ou contos de fadas aparece como bruxa, dragão ou outros personagens, torna este um motivo universal e um retrato da luta do homem por sua virilidade, autonomia e liberdade. Não se trata, portanto, simplesmente da mãe pessoal, mas de uma imagem da mãe e do feminino dentro do homem, trata-se de um arquétipo que pode apenas ser apontado como o Eros do homem. Jung define Eros como uma função de relacionamento, seja do homem com a mulher, ou com os outros homens ou com o mundo. E é esse Eros que tem de ser libertado do seio (ou das garras) do materno, sob pena de manter o homem eternamente

infantilizado. O confronto do homem com a anima aparece em sonhos, fantasias ou delírios dramatizado, muitas vezes evocando motivos que suscitam tais paralelos mitológicos. “Se dramatizarmos este estado, como o inconsciente em geral o faz, o que vemos no proscênio psicológico é alguém que vive para trás, procurando a infância e a mãe, e fugindo do mundo mau e frio que não quer compreendê-lo de modo algum” (p. 9). Esta é, em geral, a situação psicológica do herói (ou a do eu enquanto sujeito da ação) no ponto de partida da jornada mítica que é o confronto com a anima. É somente através da solução das provas e desafios que o herói mítico conseguirá a redenção da amada e, com ela, a sua própria. De forma análoga, mas muito mais dificilmente encontrado nos mitos e estórias, o animus é o amado que tem de ser redimido de algum encantamento ou, então, libertado. Do mesmo modo que a mãe parece ser o primeiro receptáculo do fator determinante das projeções relativamente ao filho, assim também é o pai em relação à filha.

A mulher é compensada por uma natureza masculina, e por isso o seu inconsciente tem, por assim dizer, um sinal masculino. Em comparação com o homem, isto indica uma diferença considerável. Correlativamente designei o fator determinante de projeções presentes na mulher de animus. Este vocábulo significa razão ou espírito. Como a anima corresponde ao Eros materno, o animus corresponde ao Logos paterno (Jung, 1951/1982, p. 12).

Se no homem o Eros, que é a função de relacionamento, aparece via de regra menos desenvolvido do que o Logos, na mulher o Eros aparece como expressão de sua natureza real, enquanto que o Logos muitas vezes constitui um incidente deplorável. Ele provoca mal entendidos e interpretações errôneas porque é constituído de opiniões e não de reflexões. São suposições apriorísticas com pretensão a verdades absolutas. O confronto da mulher com o animus é, de forma análoga ao do homem com a anima, uma luta para libertar o Logos do âmbito paterno, isto sob pena de também permanecer infantilizada.

O arquétipo do si-mesmo aparece, nos mitos e contos de fada, em todos os personagens que buscam, estabelecem ou mantêm a ordem e o sentido do universo mítico. São exemplos, as imagens do próprio herói, do rei, do velho sábio, da criança

divina, dos animais auxiliares, mas também de figuras inanimadas, como a água da vida, o sol, o círculo, o quadrado, ou a pedra filosofal. Jung (1940/1959) aponta que nos sonhos, quando o arquétipo do si-mesmo aparece sob uma forma antropomórfica, ele assume a forma de uma figura do mesmo sexo do sonhador. Temos, portanto, na mulher, as figuras da grande mãe, da *kore* (do mito grego da donzela divina) e da heroína como também sendo símbolos do si-mesmo. Particularmente importante para nós é a figura do herói. Como vimos, Jung a identifica com o si-mesmo e não com o eu do sonhador ou do imaginador. Isto porque o herói, diferentemente do eu, é uma figura mítica, um personagem numinoso³, dotado de *mana*⁴, daí o seu nascimento milagroso, sua força extraordinária, suas façanhas quando ainda muito criança, seu poder civilizador, bem como sua morte precoce e trágica. O herói corresponde, portanto, a um modelo formador do eu, e não propriamente ao eu. Uma confusão aqui, o que é muito comum na psicopatologia, causa uma identificação do eu à figura do herói e, conseqüentemente, a seu destino trágico. Mas se no mito o herói tem um papel de civilizador e de formador do mundo ou da sociedade, enquanto modelo formador do eu, a figura do herói tem, no indivíduo, um papel transformador da personalidade. O herói tem aqui a função de tirar o indivíduo da infância e de colocá-lo no caminho da individuação. Talvez possamos dizer que esta função realiza-se a partir de uma catarse, no sentido aristotélico de uma identificação entre o eu e o herói, que passa a funcionar como um modelo e, portanto a exercer uma função pedagógica, inspirando o eu com suas virtudes e com seu drama. Note bem que este tipo de identificação é diferente daquela em que o eu se vê submetido ao arquétipo, identificando-se de tal modo que ele mesmo passe a acreditar ser o herói.

Outros personagens comuns aos mitos e contos de fadas, que apontam para o arquétipo do si-mesmo, são as figuras do auxiliar e a do velho sábio. O auxiliar freqüentemente aparece como um homem ou animal que é auxiliado ou reconhecido pelo herói, e, a partir disto passa a ajudá-lo no cumprimento de suas tarefas. No conto de Grimm (1853/1984), Ferdinando o Fiel e Ferdinando o Infiel, o auxiliar é o padrinho,

³ Jung (1938/1983) define numinoso como um dinamismo psicológico, como uma força que fascina, e o identifica como parte do fenômeno da experiência religiosa.

⁴ O conceito de mana foi descrito por Mauss (1903/1974) como uma categoria da magia e do pensamento mágico. O conceito de mana é análogo ao de numinoso, mana é uma força, um ser, uma ação e um estado do poder mágico.

mas também o cavalo e o peixe. No conto, O Pássaro de Ouro, é a raposa, no A Água da Vida, é um gnomo. Já a figura do velho sábio aparece em estórias e mitos como o Mago Merlin, Wotan, Hermes entre muitos outros. Estes têm, também, muitas vezes o papel de auxiliar do herói, indicando o caminho de sua busca, ou oferecendo os meios de realizar seu destino. Esta direção apontada ao herói pelo auxiliar corresponde à função do arquétipo do si-mesmo de indicar e auxiliar o eu no processo de construção de uma completude ou de totalidade psicológica. Esta busca de totalidade (sempre no sentido de uma completude) psicológica é o que Jung (1940/1959) chamou de processo de individuação. Neste sentido, Jung dirá que o si-mesmo é ao mesmo tempo o centro inconsciente da personalidade (certamente um centro virtual), mas também a totalidade de seus aspectos e conteúdos.

Jung (1921/1991) tomou de Schiller (1795/1995) a idéia de fragmentação do homem dada no processo de civilização, e a da necessidade de integrá-lo em uma totalidade.

Não houve outro meio de desenvolver as múltiplas potencialidades do homem senão opondo-as. Este antagonismo das forças é o grande instrumento da cultura, mas apenas o instrumento; pois, enquanto dura, está-se apenas a caminho dela. (...) O exercício unilateral das forças conduz o indivíduo inevitavelmente ao erro; a espécie, porém, à verdade (Schiller, 1795/1995, p. 44).

Esta integração é, em ambos os autores, possível apenas através do símbolo. O símbolo, aqui, enquanto fantasia, imagem e drama tem o papel de unificar os opostos, de expressar e mostrar o caminho na busca da integração da personalidade. Esta exposição, muito abreviada, do pensamento de Jung acerca dos arquétipos mostra o processo de individuação como um drama simbólico inconsciente ou, muitas vezes consciente, composto por *dramatis personae* que repetem-se universalmente. Estes são os arquétipos encontrados em contos e mitos ao redor do mundo e ao longo das épocas. O processo de individuação é, em última análise, a busca de realização de si mesmo. Este processo é o drama que encenamos no palco de nossas vidas, e que aparece representado tanto nas nossas tragédias e comédias, como na dramatização de nossas fantasias inconscientes, as quais nos aparecem em sonhos, delírios, visões ou simplesmente através da imaginação.

Concluindo, poderíamos entender a teoria dos arquétipos de Jung, como uma teoria da narrativa. A forma narrativa ou dramática seria, portanto, um modo arquetípico de apreensão do mundo. Por outro lado, e fazendo uma comparação com Propp (1928/1983), a divisão dos arquétipos em tipos, tais quais vistos acima, poderia ser compreendida como uma teoria morfológica dos personagens das fantasias, os quais se subdividiriam segundo as esferas de ação da sombra, da anima, do animus e do si-mesmo. É necessário, porém, ter clara a noção de que os conteúdos arquetípicos expressam-se em metáforas. Se um conteúdo fala do sol e identifica-o com o leão, o rei, o tesouro guardado pelo dragão ou o poder que cura os homens, este conteúdo não é nem uma coisa nem outra, mas um terceiro desconhecido, que encontra nestas imagens a expressão mais adequada a sua natureza. Seu núcleo de significado permanece oculto e não pode ser traduzido por nenhuma fórmula.

O princípio metodológico de acordo com o qual a psicologia trata os produtos do inconsciente é este: conteúdos de caráter arquetípico são manifestações de processos no inconsciente coletivo. Deste modo, eles não se referem a nada que é ou foi consciente, mas a algo essencialmente inconsciente. Em última análise, é impossível dizer a que ele se refere. Toda interpretação permanece necessariamente um “como se”. O cerne da significação pode ser circunscrito, mas não descrito. Mesmo assim, qualquer circunscrição denota um passo além no nosso conhecimento das estruturas pré-conscientes da psique, as quais tem uma existência mesmo quando não há uma unidade da personalidade e nenhuma consciência dela (Jung, 1940/ 1959, p. 156).

Assim, quando lidamos com imagens arquetípicas, estamos diante de um terceiro fator, chamado por Jung (1940/1959) de cerne da significação, o qual encontra na imagem a melhor expressão possível para transmitir seu sentido. Os arquétipos são, portanto, uma força psíquica viva cujo sentido último nos é dificilmente discernível. Nossos *dramatis personae* serão, conseqüentemente, expressões dessas forças, não podendo ser hipostasiados e organizados em fórmulas. Jung, aqui, novamente concorda com Aristóteles (trad. 1992) quando este postula que na tragédia o mais importante é a imitação da ação e não os personagens.

O elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade e infelicidade; mas felicidade ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. (...) Daqui segue que, na tragédia, não agem os personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é tudo o que mais importa (VI, 32).

Sendo indefiníveis, estas forças encontram sua melhor expressão em ações, as quais se vêem personificadas e revestidas de caracteres (imagens de caráter mítico ou não, mas que possuem um sentido simbólico no contexto de uma trama, dramatizada no sonho ou na fantasia).

Capítulo 8

Pensamento Simbólico

Tendo verificado a semelhança morfológica entre os mitos e a fantasia, falta-nos ver alguns elementos da similaridade da circunstância em que os mitos e fantasias aparecem. Vimos que Jung (1940/1959) observou a existência de um paralelo entre nossos dramas interiores e os mitos. Esta semelhança deve-se ao fato de o homem projetar sua psicologia no símbolo e na produção simbólica da humanidade, a qual aparece de forma mais clara nas religiões, nos mitos e na arte. Tendo constatado o fenômeno da projeção, e o decorrente paralelo morfológico e temático, Jung passou a tratar os mitos como instrumentos capazes de nos auxiliar na compreensão da psicologia do indivíduo. Os mitos e os contos de fada passaram a ser vistos como depositários de uma sabedoria imemorial e universal dos homens sobre si mesmos e sobre como eles concebem a vida. Com isso, Jung reconheceu a importância do pensamento simbólico para a psique dos homens. Ele tem o papel de estabelecer uma relação do eu individual com as raízes da consciência no arquétipo e no instinto. A circunstância comum ao aparecimento dos mitos e fantasias é que ambos surgem em um estado de reduzida intensidade da consciência, a qual se traduz em visões, sonhos, devaneios, delírios ou alucinações. A noção de um funcionamento psicológico em um estado de reduzida intensidade da consciência, na qual ocorre uma ausência de concentração e atenção, o chamado *abaissement du niveau mental*⁵, Jung (1940/1959) tomou primeiramente de Pierre Janet (1909). O funcionamento em estado de rebaixamento do nível mental pode ser verificado na psicopatologia das neuroses e psicoses, entre as quais ocorre em diferente intensidade, mas também fora da psicopatologia, no funcionamento mental dos povos primitivos e também da criança. É no estado de consciência primitiva, não desenvolvida ou rebaixada que o arquétipo toma a direção dos processos da fantasia, a qual passa a se sobrepor à realidade empiricamente discernível; esta é a circunstância mais apropriada à formação do mito. No entanto, o fantasiar não se encerra com a civilização ou com a idade adulta, mas permanece ativo embora menos consciente.

⁵ Rebaixamento do nível da consciência.

Funcionamos, portanto, em dois níveis de consciência, o primeiro, mais comumente conhecido, corresponde ao pensamento lógico, o segundo, ao fantasiar.

Jung (1912/1986) propõe a coexistência no homem de dois tipos de pensamento, o primeiro dos quais é denominado pensamento lógico. O pensamento lógico trabalha com a linguagem, “a matéria com que pensamos é a linguagem e o conceito lingüístico” (p. 10). “Trabalho” é um conceito muito apropriado a este modo de pensar, isto porque o pensamento lógico exige esforço. Outra característica do pensamento lógico é a possibilidade de ser dirigido ou desenvolvido a partir de uma idéia inicial ou diretriz, sendo por isso também denominado de pensamento dirigido. O pensamento dirigido é voltado para a realidade empírica, e o próprio fato de ter como estofa a linguagem faz com que ele seja um pensamento voltado para fora, para a comunicação, a Cultura e a adaptação.

O pensamento dirigido ou, como talvez o possamos chamar, o pensamento lingüístico, é o instrumento evidente da Cultura. E por certo não erramos quando dizemos que o enorme trabalho de educação que os séculos exerceram sobre o pensamento dirigido, justamente pelo peculiar desenvolvimento do pensamento a partir do individual-subjetivo para o social-objetivo, forçou um processo de adaptação do espírito humano ao qual devemos a empiria e a técnica moderna, fenômeno absolutamente novo na história do mundo (Jung, 1912/1986; p. 14).

O pensamento lógico é, desta forma, o instrumento da Cultura, não só é capaz de produzir aquisições novas e trabalhar no sentido da adaptação, como também é capaz de abstração. Para Jung (1912/1986), o pensamento lingüístico aproxima-se do tipo de pensamento que William James (1893) chama de *reasoning*. Mas o que acontece quando não pensamos de modo dirigido? No momento em que nos entregamos a devaneios e não mais nos esforçamos para dirigir o pensamento no sentido da resolução de um problema, ele deixa de ser guiado por uma idéia diretriz e passa a seguir seu próprio fluxo associativo, passa a ser guiado por motivos inconscientes. Segundo James (1893),

Nosso pensamento consiste, em grande parte, de séries de imagens das quais uma acarreta a outra, de uma espécie de devaneio, de que os animais superiores provavelmente também são capazes. Não obstante, este tipo de pensamento leva a

conclusões racionais, tanto de ordem prática como teórica. Aqui os elos entre os termos são ou de ‘contiguidade’ ou de ‘similaridade’, em consequência da mistura dos quais dificilmente poderemos ser incoerentes. Como regra geral, neste tipo de pensamento irresponsável, os elementos, ligados entre si por mero acaso, são fatos empíricos concretos e não abstrações (James, 1893; p. 351).

Tal forma de pensamento associativo não trabalha mais, necessariamente, com elementos lingüísticos, mas com agregados de imagens e de sensações. De tendência subjetiva, o seu conteúdo nos distancia da realidade empírica.

Temos, portanto duas formas de pensar: o pensamento dirigido e o sonhar ou fantasiar. O primeiro trabalha para a comunicação, com elementos lingüísticos, é trabalhoso e cansativo; o segundo trabalha sem esforço, por assim dizer espontaneamente, com conteúdos encontrados prontos, e é dirigido por motivos inconscientes. O primeiro produz aquisições novas, adaptação, imita a realidade e procura agir sobre ela. O último afasta-se da realidade, liberta tendências subjetivas e é improdutivo com relação à adaptação (Jung, 1912/1986; p. 15).

Este modo de pensar, o pensamento-fantasia, como o chama Jung, irá aparecer na formação dos mitos. Segundo Jung (1912/1986), a energia e a força criadora que hoje empregamos no desenvolvimento da ciência e da técnica é comparável àquela que os homens da antigüidade aplicaram na construção de seus mitos. Aqui, “o alvo do interesse não parece ter sido compreender o ‘como’ do mundo real com a maior objetividade e exatidão possíveis, e sim adaptá-lo esteticamente a fantasias e esperanças subjetivas” (p. 18). E é justamente devido a este caráter subjetivo da fantasia que encontraremos tantos elementos antropomórficos na mitologia. Jung chama a atenção para o caráter artístico destas produções mitológicas, enquanto que, por outro lado, compara tal forma de pensamento ao fantasiar da criança. “Não será preciso provar que a criança pensa de modo semelhante. Ela anima suas bonecas e brinquedos e, em crianças dotadas de imaginação, vemos facilmente que vivem num mundo mágico (p. 18)”.

Assim, o pensamento mítico da antigüidade e o pensamento das crianças terão algo em comum, a qualidade do pensamento-fantasia. Para Jung (1912/1986), “no sono e no sonho tornamos a atravessar o pensamento da humanidade antiga. Quero dizer: como

o homem ainda hoje raciocina em sonho, a humanidade raciocinava também no estado acordado durante muitos milênios” (p. 20). Deste modo, tanto o sonho como o pensamento infantil seriam como que uma repetição de uma forma arcaica de pensar deixada (não totalmente) para trás pela evolução da humanidade. A ontogênese repete a filogênese. Mas se a imagem de mundo produzida por esta forma de pensamento não corresponde àquela construída pelo pensamento dirigido e consciente, pois preenche a experiência do mundo com material subjetivo, “não existe razão real para se admitir que a primeira nada mais seja que uma distorção da imagem objetiva do mundo, pois é duvidoso se o motivo interior, sobretudo inconsciente, que dirige os processos de fantasia, não representa um fato objetivo” (p. 25). Assim, os mitos representariam tendências inconscientes de um povo ou uma cultura, e as fantasias individuais, tendências inconscientes de uma personalidade, possuindo, portanto, uma boa “dose” de realidade, que, no entanto, é subjetiva. Deste modo, “pelo pensamento-fantasia faz-se a ligação do pensamento dirigido com as camadas mais antigas do espírito humano, que há muito se encontram abaixo do limiar do consciente”(p. 25).

Se o pensamento-fantasia tem um papel de fazer a ligação com as camadas mais antigas do espírito humano e, portanto, é não só ontogeneticamente, mas também filogeneticamente anterior ao pensamento lógico, será na antropologia das mentalidades primitivas que Jung (1931/1993) irá buscar os elementos para compreender seu funcionamento, e, com ele, o do inconsciente do homem moderno. As teorias antropológicas do pensamento simbólico iniciam, na Inglaterra, com Tylor (1871, citado por Lévy Bruhl, 1910/1947), quem propõe a hipótese do animismo. Tal hipótese divide-se em dois termos, primeiro, a proposição de que os primitivos, surpreendidos e comovidos com as aparições dos mortos que lhes aparecem em sonhos, passam a acreditar na realidade objetiva de tais representações. Crêem que, tal como os mortos, sua própria existência é dupla: por um lado é um indivíduo vivo e consciente, e por outro, é uma alma destacável, que pode separar-se do corpo e aparecer como um fantasma. Os primitivos sofreriam, aqui, de uma ilusão, a qual seria a origem desta crença. Em segundo lugar, como uma tentativa de explicar os fenômenos naturais que lhes rodeiam, os primitivos passaram a personificar suas causas como espíritos ou almas. Teriam criado, assim, uma filosofia natural e primitiva. Frazer (1900/1982) partiu de Tylor, mas foi além

dele, ao organizar o pensamento primitivo em termos de uma teoria da magia, que ele chamou de teoria da magia simpática.

Se analisarmos os princípios lógicos nos quais se baseia a magia, provavelmente concluiremos que eles se resumem em dois: primeiro, que o semelhante produz o semelhante, ou que um efeito se assemelha a sua causa; e, segundo, que as coisas que estiveram em contato continuam a agir umas sobre as outras, mesmo à distância, depois de cortado o contato físico. Ao primeiro princípio podemos chamar de lei da similaridade, ao segundo, lei do contato ou contágio (p. 34).

Do primeiro desses princípios, o mago deduz a possibilidade de produzir um efeito desejado simplesmente imitando-o. Do segundo, deduz que todos os atos praticados sobre um objeto afetarão a pessoa a quem ele pertencia ou com quem ele teve contato. Estes dois princípios originam dois ramos da magia, uma magia imitativa ou homeopática, que atua pela lei da similaridade; e uma magia por contágio, que atua pela lei do contato. Para Frazer (1900/1982), a magia é uma aplicação errônea do princípio de associação de idéias, sendo que a magia homeopática fundamenta-se na associação por similaridade, enquanto que a magia de contágio baseia-se na associação por contigüidade. A primeira comete o erro de supor que a semelhança implica igualdade, a segunda, o de supor que o contato, uma vez estabelecido, não se rompe nunca. A magia é, deste modo, uma pseudo ciência, pois é uma tentativa malograda de explicar e de controlar os fenômenos naturais. A magia é uma antecessora da ciência, o estágio mais primitivo de um processo evolutivo que se desdobra na religião e alcança o ápice na ciência.

Encontramos, aqui, nas proposições da escola inglesa, a amplificação de uma das principais características do pensamento simbólico: ele é um tipo de pensamento associativo. Tal característica, como mostramos acima, foi apontada primeiramente por James (1893) e, mais tarde, corroborada por Jung (1912/1986) e depois por Bruner (1986/1997). O pensamento associativo será, em sua forma filogenética mais primitiva, um dos principais elementos da magia, sendo que a aplicação errônea do princípio de associação de idéias de que nos fala Frazer (1900/1982) é menos em relação à lógica das associações e mais no sentido de que, aqui, uma associação subjetiva corresponde a um

fato concreto. Esta confusão é explicada por duas características do pensamento primitivo: a identificação entre sujeito e objeto e pela influência dos afetos nas representações. Segundo Lucian Lévy Bruhl (1910/1947) e Marcel Mauss (1903/1974), o primitivo não estava preocupado em encontrar as causas dos fenômenos naturais, nem em formular-lhes explicações lógicas, sendo as representações oriundas do pensamento mágico muito mais de ordem afetiva do que simplesmente um equívoco do pensamento lógico.

Os mitos, os ritos funerários, as práticas agrárias, a magia simpática não parecem nascer de uma necessidade de explicação racional: respondem, nas sociedades inferiores, a necessidades, a sentimentos coletivos muito mais imperiosos, poderosos e profundos do que aqueles (Lévy Bruhl, 1910/1947, p. 21).

Esses sentimentos coletivos aparecem, nas sociedades primitivas, organizados em uma forma análoga a instituições, como ritos e crenças partilhadas por todo o grupo. A estas, Lévy Bruhl (1910/1947) deu o nome de representações coletivas (p.21). Sendo coletivas, elas se impõe ao indivíduo, são para ele um objeto de fé e não de reflexão. Por esta razão, as representações coletivas são impermeáveis à experiência, podendo contradizê-la mesmo abertamente. Segundo Lévy Bruhl, não encontraremos entre os povos primitivos nem a formação de conceitos nem de idéias abstratas, mas de representações. O conceito de representação nos é apresentado por ele do seguinte modo: “Na linguagem psicológica corrente, que divide os fatos em emocionais, motores e intelectuais, ‘representação’ está localizada na última categoria. Por representação se entende um ato de conhecimento, de tal forma que o espírito tenha simplesmente a imagem ou a idéia de um objeto”(p.32). Entretanto não é esta forma de representação que encontraremos junto aos primitivos, mas sim uma de caráter mais arcaico, calcada em um funcionamento mental muito pouco diferenciado para que seja possível considerar separadamente as idéias e as imagens dos objetos, dos sentimentos e emoções que são provocadas por elas. Deste modo, as representações se apresentarão aqui confundidas com “outros elementos de caráter emocional ou motor, colorido, penetrado por eles, e implicando, por conseguinte, outra atitude com respeito aos objetos representados” (p. 32).

Encontramos aqui apresentados, de forma extremamente sintética, os dois conceitos-chave do pensamento de Lévy Bruhl (1910/1947). O primeiro demonstra que as representações do mundo não são objetivas, estando contaminadas por elementos motores ou emocionais. Isto, entretanto, de modo algum quer dizer que as representações estejam simplesmente misturadas com conteúdos subjetivos, pois, segundo Lévy Bruhl, “nestas sociedades, tanto ou quiçá mais do que na nossa, toda a vida mental do indivíduo está profundamente socializada” (p. 93). Isto é, a contaminação das representações segue um padrão coletivo, sendo partilhada por todo um povo e uma Cultura. Por isso Lévy Bruhl denomina-as “representações coletivas”. O segundo conceito explicativo do funcionamento da mentalidade primitiva provém da indiferenciação entre sujeito e objeto tal como mencionada acima. Esta indiferenciação terá como consequência o fato de os objetos permanecerem como que incorporados à subjetividade do sujeito, como se fizessem parte dele. A este fenômeno Lévy Bruhl deu o nome de “lei de participação”, ou de “participação mística”. O termo místico é empregado aqui não no sentido do misticismo religioso de nossas sociedades, “senão no sentido estritamente definido em que ‘mística’ é chamada a crença nas forças, nas influências, nas ações imperceptíveis aos sentidos”(p. 34).

A forma do pensamento primitivo, regido pela lei de participação, será segundo Lévy Bruhl (1910/1947), pré-lógica. O pensamento pré-lógico deve ser entendido aqui como aquele onde há a “ausência do princípio da contradição” (p. 69). Tal pensamento terá um caráter essencialmente sintético e pré-conceptual.

A mentalidade pré-lógica é sintética por essência: quero significar que as sínteses que a constituem não implicam, como aquelas com que opera o pensamento lógico, análises prévias cujos resultados estão registrados nos conceitos. Em outros termos, as relações das representações estão dadas, em geral, com as representações mesmas. As sínteses parecem primitivas e quase sempre não decompostas e não decomponíveis. Uma mesma razão faz desta maneira que a mentalidade dos primitivos se mostre em numerosos casos, tanto impermeável à experiência como insensível à contradição. As representações coletivas não se apresentam isoladamente. Não são analisadas para serem dispostas em seguida em

uma ordem lógica. São sempre obrigadas a pré-concepções, pré-relações, quase se poderia falar em pré-raciocíneos (p. 94).

Jung (1931/1993) mantém, por um lado, uma posição crítica em relação a Lévy Bruhl. Segundo ele, os primitivos não são menos lógicos do que nós, a diferença está em que eles partem de pressupostos diferentes.

Tudo que não está dentro da ordem geral e pode, por conseguinte, perturbá-lo, assustá-lo ou surpreendê-lo, ele atribui ao que chamamos de sobrenatural. Para ele o sobrenatural não existe. Tudo faz parte do seu mundo de experiência. Para nós é natural dizer: esta casa foi incendiada por um raio. Para o primitivo o natural seria dizer: um feiticeiro se serviu do raio para incendiar precisamente esta casa. (...) Sendo assim, ele age exatamente como nós: não reflete sobre suas hipóteses. Para ele é *a priori* certo que a doença ou outros eventos foram provocados por espíritos ou por bruxaria, enquanto para nós é evidente que a doença provém de uma causa natural. Nós pensamos tão pouco em bruxaria quanto ele em causas naturais. (p. 55).

A diferença básica entre os nossos pressupostos e o dos primitivos está em que baseamos nosso entendimento do mundo no princípio da causalidade. Para nós tudo tem uma causa natural e perceptível, não há espaço para o mágico e o invisível, enquanto que para o primitivo o mundo todo está dotado de uma intencionalidade. Se um raio cai numa casa, é porque foi dirigido para ela, se um crocodilo devora uma pessoa é porque ele queria matar precisamente aquela pessoa. Para o primitivo não existe acaso, tudo tem origem em um poder arbitrário e invisível. Tal fenômeno explica-se pelos conceitos de participação mística e de representações coletivas, os quais foram tomados por Jung (1931/1993) como ponto de partida para a descrição de uma das principais características do pensamento primitivo: a projeção. “Graças à ênfase unilateral atribuída às assim chamadas causas naturais, aprendemos a distinguir o subjetivo-psíquico do objetivo-natural. O primitivo, ao contrário, tem sua psique fora, nos objetos” (p. 65). Seu território é depositário de sua psicologia, não é geográfico ou político, mas psicológico e mitológico. Seus medos estão localizados em certos lugares que não são bons, outros lugares são habitados pelos espíritos dos ancestrais, ou por demônios, ou espíritos

auxiliares. Se o homem primitivo se surpreende com algo, é porque o objeto é *mana* e dotado de poderes mágicos. A projeção faz, também, com que o primitivo anime o mundo, dando-lhe uma forma antropomórfica.

A psicologia do inconsciente é regida pelo axioma segundo o qual cada parte relativamente independente da psique possui o caráter de personalidade, isto é, ele se personifica tão logo se lhe ofereça a ocasião de expressar-se com autonomia. Os exemplos mais claros disto podemos encontrá-los nas alucinações dos doentes mentais e nas comunicações mediúnicas. Quando uma parte autônoma da psique é projetada, nasce uma pessoa invisível. É assim que surgem os espíritos no espiritismo mais comum, como também entre os primitivos. Se uma importante parte psíquica é projetada sobre uma pessoa, ela se tornará *mana*, quer dizer, adquire uma eficácia extraordinária, podendo tornar-se bruxa, lobisomem etc (p. 69).

A projeção psicológica, que Jung (1931/1993) equipara à participação mística de Lévy Bruhl (1910/1947), é um fenômeno que não se restringe ao primitivo. Pelo contrário, é um dos fenômenos psicológicos dos mais comuns entre os homens civilizados. Tudo aquilo que em nós é inconsciente, projetamos nas pessoas ou coisas a nossa volta. Se a projeção é uma das principais características do pensamento primitivo, ela o será, também, de nossa forma primitiva de pensar, isto é, de nosso pensamento inconsciente: o pensamento simbólico, ou o pensamento-fantasia.

O termo projeção, Jung tomou emprestado de Freud. O conceito de projeção surgiu primeiramente no escrito sobre *A Conceção das Afasias*, de Freud (1891/1956). Aqui o termo aparece ligado à psiquiatria neurológica de Th. Meynert, que relaciona a projeção à representação do corpo, ponto por ponto, no córtex cerebral. O termo projeção ganha uma dimensão psicológica no *Manuscrito h: Paranóia*, quando Freud (1895/1956) atribui a ele um propósito de defesa do eu. “A paranóia persegue, pois, o propósito de defender-se de uma idéia intolerável para o eu mediante a projeção de seu conteúdo para o meio exterior” (p. 143). A relação entre a paranóia e a projeção é desenvolvida por Freud nas *Novas Observações sobre as Neuropsicoses de Defesa* (1896/1953) e nas

Observações psicanalíticas sobre um caso de paranóia autobiograficamente descrito (1911/1953).

Os sintomas da paranóia são suscetíveis de uma classificação análoga a que levamos a cabo com os da neurose obsessiva. Uma parte dos sintomas – as idéias delirantes de desconfiança e de perseguição – procede, de novo, da defesa primária. Na neurose obsessiva, a recriminação inicial foi reprimida pela formação do sintoma primário de defesa, ou seja, pela desconfiança em si mesmo. Com isso, fica reconhecida a justiça da recriminação. Na paranóia, a recriminação é reprimida por um procedimento ao qual podemos dar o nome de *projeção*, transferindo-se a desconfiança a outras pessoas (Freud, 1896/1953, p. 193).

Na *Metapsicologia*, Freud (1916/1953) torna o conceito de projeção extensivo à vida psíquica normal. O próprio sonho passa a ser visto como “uma projeção, no exterior, de um processo interior” (p. 166). Em *Totem e Tabu* (Freud, 1912/1953), a projeção aparece ligada ao pensamento primitivo. “Temos aceitado a concepção de demônios, mas sem ver nela um elemento psicológico irreduzível, pois, penetrando mais além deste elemento, concebemos os demônios como projeções dos sentimentos hostis que os sobreviventes abrigam contra os mortos” (p. 70). A projeção da hostilidade e das tendências perversas do homem dá, assim, origem aos tabus, aos demônios e à decorrente concepção animista do mundo. A projeção não é apenas um meio de defesa, mas uma característica do pensamento primitivo. Neste sentido, “A projeção ao exterior de percepções interiores é um mecanismo primitivo em que se acham também submetidas nossas percepções sensoriais e que desempenha, portanto, um papel capital em nosso modo de representação do mundo exterior” (p. 72). Freud explica que, desde um ponto de vista genético, a função de atenção não era exercida sobre o mundo interior, mas sobre as excitações procedentes do exterior, recebendo dos processos endopsíquicos apenas dados correspondentes ao prazer e desprazer. Somente após o desenvolvimento da linguagem abstrata é que os homens foram capazes de relacionar os dados sensoriais das representações verbais a processos internos, momento em que começaram a percebê-los. “Até este momento, os homens primitivos haviam construído sua imagem do mundo

projetando no exterior suas percepções internas, imagem que nosso maior conhecimento da vida interior nos permite agora traduzir em uma linguagem psicológica” (p. 72).

Jung (1907/1986), em um primeiro momento, concorda com Freud que a projeção é a exteriorização de conteúdos pessoais e inconscientes reprimidos. Mas com o descobrimento das imagens primordiais (arquétipos) e o desenvolvimento da teoria dos complexos, ampliou tal hipótese. A teoria dos arquétipos e dos complexos implica em um inconsciente geneticamente anterior à consciência, mas também mais amplo, no qual o eu figura como um entre muitos complexos. Estes complexos são pseudo-consciências, personalidades parciais, o que pode ser mais objetivamente verificado nas psicoses, quando manifestam-se como vozes. Os complexos são, assim, as outras vozes dentro de nós. A consciência, por sua vez, será definida, de forma similar a W. James (1912/1985), como uma qualidade atribuída àqueles conteúdos ligados ao complexo do eu, e não como uma substância. Se o inconsciente é maior do que a consciência é impossível que seja esgotado por ela, e seguindo o axioma de que o que é inconsciente é naturalmente projetado, nossa relação com o mundo será a de um estado de constantes projeções. Só poderemos recolher aquelas projeções de cunho pessoal, mas nunca esgotaremos um inconsciente que se interpõe a nossa percepção do mundo através dos arquétipos e dos complexos.

Para Jung (1921/1991), a projeção está calcada em uma identidade entre sujeito e objeto. Dessa identidade, diz ser arcaica, no sentido de que é anterior à constituição do sujeito como um ser distinto do objeto. Tal objeto pode, evidentemente, ser uma coisa ou uma pessoa. Esta definição de projeção coincide, como já dissemos, com o conceito de participação mística, de Lévy Bruhl (1910/1947). Este conceito significa uma espécie de vinculação com o objeto, na qual sujeito e objeto estão unidos por uma identidade parcial. Esta identidade baseia-se em uma unidade apriorística e primitiva entre sujeito e objeto. Em função disso, a participação mística é um resíduo do estado primitivo. Embora mais claramente distinguível entre os primitivos, este estado de identidade parcial é também encontrável entre os civilizados, ainda que não com a mesma extensão e intensidade. Nestes, ocorre normalmente entre pessoas, e raramente entre uma pessoa e uma coisa.

Baseia-se a projeção na identidade arcaica entre sujeito e objeto, mas só se pode denominá-la projeção quando aparece a necessidade de dissolver a identidade entre sujeito e objeto. Esta necessidade aparece quando a identidade se torna empecilho, isto é, quando a ausência do conteúdo projetado prejudica muito a adaptação, e o retorno desse conteúdo para dentro do sujeito se torna desejável. A partir desse momento a prévia identidade parcial adquire o caráter de projeção. Esta expressão designa, pois, um estado de identidade que se tornou perceptível e, assim, objeto de crítica, seja da crítica do próprio sujeito, seja da crítica de outros (Jung, 1921/1991, p. 436).

Esta identidade nos faz supor que o mundo e as pessoas são tais quais as figuramos. Projetamos, assim, com a maior naturalidade, nossa própria psicologia nos outros, acreditando que eles experimentam o mundo do mesmo modo que nós. Construimos, deste modo, um conjunto de relações mais ou menos imaginárias, baseadas essencialmente em projeções. Há casos, como entre alguns neuróticos, em que a projeção constitui a única via de estabelecer uma relação humana.

Todos os conteúdos de nosso inconsciente são constantemente projetados em nosso meio ambiente, e só na medida em que reconhecemos certas peculiaridades de nossos objetos como projeções, como *images* (imagens), é que conseguimos diferenciá-los dos atributos reais desses objetos. Mas se não estamos conscientes do caráter projetivo da qualidade do objeto, não temos outra saída senão acreditar, piamente, que esta qualidade pertence realmente ao objeto (Jung, 1928/1984, p. 270).

O homem contemporâneo normal que não possua um caráter reflexivo acima da média está ligado ao meio ambiente por todo um sistema de projeções inconscientes. Do mesmo modo que entre os primitivos, este sistema de projeções possui um caráter compulsivo que resiste diante dos fatos empíricos da realidade. Assim, um indivíduo que percebe principalmente através de minhas projeções é imago (imagem), é um suporte para a imago nele projetada e, portanto, um suporte para o símbolo.

Jung (1912/1986) verificou, já no início de sua obra, que às imagos parentais que apareciam sonhadas, fantasiadas, ou projetadas no terapeuta acrescentavam-se idéias ou

imagens religiosas, cuja compreensão não se esgotava na psicologia individual do sujeito. Estas imagens possuíam uma riqueza de significado que não podia ser satisfatoriamente reduzida ao conflito neurótico do indivíduo. Por outro lado, poderíamos encontrar nestas imagens elementos que nos permitiam uma comparação com a produção artística e religiosa da humanidade. Tomando estes elementos como ponto de partida, Jung postulou, posteriormente, noções como a de um inconsciente autônomo em relação à consciência, a de um inconsciente criativo e de uma função curativa e auto reguladora da personalidade no inconsciente. Mas é o caráter suprapessoal dessas imagens que levou Jung (1936/1959) a compará-las com as representações coletivas de Lévy Bruhl (1910/1947).

As idéias religiosas, como mostra a história, são carregadas com um poder emocional extremamente sugestivo. Entre elas eu naturalmente reconheço todas as representações coletivas, tudo que aprendemos da história das religiões e tudo que possui um “-ismo” como sufixo. O último é apenas uma variação moderna das confissões religiosas. Uma pessoa pode estar convencida de boa fé de que não possui idéias religiosas, mas ninguém pode se colocar à margem da humanidade de modo a não possuir nenhuma representação coletiva dominante. O seu materialismo, ateísmo, comunismo, socialismo, liberalismo, intelectualismo, existencialismo, etc testemunham contra sua inocência. De alguma forma, em alguma parte, aberta ou dissimuladamente, ele é possuído por uma idéia supra-ordenada (Jung, 1936/1959, p. 62).

Por trás de uma idéia religiosa encontramos um arquétipo que, do mesmo modo que um instinto, possui uma energia específica, a qual não se perde mesmo se o ignorarmos. Esta energia aparece à consciência como uma força que fascina e que amedronta, como algo de caráter “numinoso”. Jung (1938/1983) define numinoso como “uma existência ou um efeito dinâmico não causados por um ato arbitrário. Pelo contrário, o efeito se apodera e domina o sujeito humano, mais sua vítima do que seu criador” (p. 3). O arquétipo é, assim, projetado em pessoas e coisas impregnando-os de um caráter fascinante e numinoso. Este dinamismo aparece como uma característica

essencial do pensamento primitivo, tendo sido relatado por Marcel Mauss (1903/1974), através do conceito de *mana*.

A palavra *mana* é comum em todas as línguas melanésias propriamente ditas e até mesmo das línguas polinésias. O *mana* não é simplesmente uma força, um ser; é também uma ação, uma qualidade e um estado. (...) Em resumo, essa palavra subentende uma massa de idéias que designaríamos pelas expressões: poder de feiticeiro, qualidade mágica de uma coisa, coisa mágica, ser mágico, posse do poder mágico, ser encantado, agir magicamente; ela representa reunidas, em um único vocábulo, uma série de noções cujo parentesco entrevimos, mas que nos eram dadas separadamente e realiza esta confusão, que na magia nos pareceu ser fundamental, entre o agente, o rito e as coisas (p. 138).

Mauss (1903/1974) nos alerta que a idéia de *mana* é obscura e difícil de definir. É abstrata e geral, mas muito concreta. Sua natureza primitiva, complexa e confusa impede uma análise lógica, de maneira que ela pode somente ser descrita. O *mana* é o que dá valor às coisas e às pessoas, um valor mágico, religioso e também social. É a qualidade da coisa ou objeto chamado *mana*, mas não é a própria coisa. Enquanto coisa, *mana* é uma substância, uma essência manejável, mas independente. Por isso só pode ser manejado por indivíduos que tenham *mana*, em um ato *mana*, ou seja, por indivíduos qualificados e durante um rito. É transmissível e contagioso: comunica-se o *mana* que está em uma pedra a outras pedras, colocando-se estas em contato com aquela. É representado materialmente, sendo ouvido ou visto desprender-se das coisas, seja como o ruído por entre as folhas, ou escapando-se como uma nuvem ou fogo. O *mana* é também uma força, especialmente dos seres espirituais, isto é, das almas dos ancestrais e dos espíritos da natureza. É o *mana* que os torna seres mágicos. O *mana* surge como uma qualidade posta nas coisas sem o prejuízo de suas outras qualidades, ou como uma coisa sobreposta às outras coisas. “Este acréscimo é o invisível, o maravilhoso, o espiritual, e, em resumo, o espírito, que em toda eficácia e toda a vida residem. Não pode ser objeto da experiência, pois verdadeiramente ele absorve a experiência; o rito acrescenta-o às coisas e ele tem a mesma natureza do rito” (p. 141).

Trata-se, ao mesmo tempo, de uma força, de um ambiente, um mundo separado e contudo unido ao outro. Poder-se-ia ainda dizer, para mais bem exprimir como o mundo da magia superpõe-se ao outro sem destacar-se, que nele tudo se passa como num mundo construído em uma quarta dimensão do espaço, da qual uma noção como a de mana exprimiria, por assim dizer, a existência oculta. Aplica-se tão bem a imagem à magia que os mágicos modernos, desde que a geometria com mais de três dimensões foi descoberta, apossaram-se de suas especulações para legitimar seus ritos e suas idéias (p. 147).

Para Mauss (1903/1974), o conceito de *mana* é o elemento fundamental da magia, dele deriva a idéia de uma esfera superposta à realidade, onde ocorrem os ritos, ele legitima o poder mágico, justifica a necessidade de atos formais, a virtude criadora das palavras, as conexões simpáticas, as transferências de qualidades e de influências. O *mana* explica a presença dos espíritos e sua intervenção, pois faz conceber toda a força mágica como espiritual. “Falando adequadamente, não se trata, com efeito, de uma representação da magia como o são a simpatia, os demônios, as propriedades mágicas, e sim do que rege as representações mágicas, do que é a condição destas e a sua forma necessária. Ela funciona como uma categoria, tornando possíveis as idéias mágicas como as categorias tornam possíveis as idéias humanas” (p. 147). O conceito de *mana*, tal como trazido por Mauss, é a melhor expressão encontrada entre os povos primitivos do efeito da projeção do inconsciente e, através dele, do arquétipo. Se este, enquanto idéia supra-ordenada e enquanto representação coletiva aparece projetado como uma idéia religiosa, como o numinoso, encontramos no *mana* a sua forma arcaica e primordial. Tanto é assim que Mauss o utiliza como construto para o entendimento do fenômeno religioso, assim como Jung (1936/1959) também o faz. Como propõe Jung, religião é, como diz o vocábulo latino *religere*, uma acurada e conscienciosa observação do numinoso. Como nos mostra Mauss, o mana ou o numinoso, não possuem uma forma específica, mas, à maneira de uma qualidade, dotam o objeto de um poder de fascinação semelhante ao mágico ou ao sobrenatural. Este poder atribuído à uma pessoa, coisa ou idéia é um indício de que trata-se de uma projeção de cunho arquetípico, o que significa que o objeto é depositário de uma imagem simbólica. Este símbolo atua como uma representação

coletiva, possuindo um valor geral dentro de uma cultura ou mesmo universal, na forma dos mais diversos mitos ou fragmentos de mitos, que é o modo como comumente aparecem na clínica psicológica ou psiquiátrica. Se o numinoso corresponde à qualidade ou à característica do fator arquetípico projetado, poderíamos, portanto, dizer que o símbolo corresponde a sua representação. A imagem simbólica é, assim, a melhor representação possível de um terceiro elemento hipotético e não representável, isto é, o arquétipo.

A teoria da projeção complementa-se com uma teorização sobre a retirada das projeções. Jung (1921/1991) faz uma distinção entre projeção passiva e ativa. A primeira é a forma comum de todas as projeções patológicas, mas também daquelas normais, não intencionais e de ocorrência automática, como no caso da identidade arcaica entre sujeito e objeto. A projeção ativa é um componente do ato de empatia. “A empatia como um todo é um processo de introjeção porque serve para levar o objeto a uma íntima relação com o sujeito” (p. 436). A projeção ativa também se manifesta como ato de julgamento, sendo, enquanto tal, um processo que provoca a separação entre sujeito e objeto. Jung (1942/1951) teoriza sobre a separação entre sujeito e objeto propondo, a partir do pensamento primitivo, cinco graus de desenvolvimento da consciência. Parte do caso de um soldado nativo nigeriano que abandonou seu posto no quartel ao seguir o chamado de uma árvore. No interrogatório, informou que todos os que possuem o nome da árvore ouvirão, de vez em quando, a sua voz. Como nos mostra Jung, neste caso, a voz é idêntica à árvore. Isto é, há uma identidade arcaica entre soldado e árvore que faz com que árvore e voz sejam uma só coisa, é a árvore que fala. Tomando este fenômeno psíquico como ponto de partida, devemos presumir que a separação entre a árvore e um espírito da árvore ou um *daimon* que fala a partir da árvore é um fenômeno secundário, que corresponde a um grau de consciência mais elevado. Um terceiro grau de diferenciação da consciência em relação ao objeto poderia ser concebido no momento em que ocorre uma avaliação moral do espírito em questão, ele passa a ser um bom ou um mal espírito. Um quarto grau chega mais adiante no esclarecimento, ao negar a existência objetiva do espírito e a sustentar que o primitivo não ouviu nada, mas teve apenas uma alucinação. Tudo, assim, não passou de uma ilusão. Um quinto grau de desenvolvimento da consciência se assombra com o absurdo do engano próprio e “opina que, apesar de

tudo, algo aconteceu, que se o conteúdo psíquico não é a árvore, nem há na árvore um espírito, e espíritos não existem, este tem de ser, portanto, um fenômeno que surge do inconsciente, cuja existência não se pode negar, a menos que se pense em negar à psique uma certa realidade” (p. 66). Como propõe Jung, este quinto grau reconhece que o inconsciente existe, que ele é uma realidade como qualquer outra, o que significa que o tal espírito também possui uma certa realidade, do mesmo modo que o espírito maligno ou benigno, e “o que é ainda pior, a diferenciação entre bem e mal não aparece mais como antiquada, senão como altamente atual e necessária” (p. 66). Von Franz (1978/1980), a partir deste escrito de Jung, propõe que os cinco graus de diferenciação da consciência sejam tomados como cinco etapas no processo de recolhimento das projeções. “Caso se reconheça a realidade psíquica da voz ouvida pelo soldado, tem-se de investigar de que forma este conteúdo inconsciente pertence a ele. (...) Se puder ser demonstrado que o espírito faz parte da psicologia do soldado, surge, então, a tarefa da integração moral do conteúdo, através da qual os aspectos bons ou maus devem ser entendidos como tendências inconscientes do próprio sujeito, podendo, assim, ser integradas em sua vida” (p. 10). Uma vez recolhida e integrada a projeção, ela não se repetirá mais. O recolhimento e a integração das projeções é um processo que se repete ao longo da vida, sendo o principal responsável pelo desenvolvimento da consciência. Segundo C. A. Meier (1954/1986),

Aparentemente, este esquema subjaz ao desenvolvimento da consciência em geral e, além disso, em um duplo sentido. Primeiro, as qualidades projetadas providenciam que elas possam ser recolhidas ou trazidas de volta ao sujeito, quando somente então serão reconhecidas como pertencentes a ele. E desde que este processo repete-se espontaneamente desde a primeira infância até a velhice, ele deve ser uma das mais importantes fontes de aumento e fortalecimento da consciência individual, e certamente o fator mais vital para o auto-conhecimento. Esta visão obviamente implica que o inconsciente é teoricamente uma matriz inesgotável, consistindo não apenas de conteúdos capazes de se tornarem conscientes, mas também de conteúdos que por alguma razão desaparecem sob o limiar da consciência (p. 48).

O segundo sentido de que nos fala Meier (1954/1986) toca na questão da projeção em relação ao desenvolvimento do pensamento científico e, portanto, da projeção do inconsciente na matéria. Jung (1944/1991) levanta esta questão ao abordar o caráter projetivo da alquimia, quando demonstra que a alquimia foi a precursora não apenas da química, mas da psicologia do inconsciente. Comprova tal fato mostrando que as receitas e escritos alquímicos estão repletos de conteúdos psicológico-religiosos e que os alquimistas, em sua maioria médicos, procuravam a cura para os males da alma. O trabalho de Jung tem eco nos estudos da historiadora Frances Yates (1979/1992), que encontrou na filosofia renascentista, a qual inclui a alquimia, toda uma teoria sobre a melancolia. Tal teoria aparece, entre muitos outros, nos escritos de Ficino, Agripa, Pico de la Mirandola, Giordano Bruno, bem como na obra de Shakespeare e de Dürer. A medida em que as projeções são retiradas da matéria, o mágico e o mitológico são substituídos por um fortalecimento do conhecimento científico. Se houver o reconhecimento de uma realidade relativa dos conteúdos antes projetados, teremos a formulação de uma psicologia do inconsciente. Se o reconhecimento dessa realidade se estender à autonomia e ao caráter simbólico, isto é, universal, desses conteúdos projetados, teremos o reconhecimento de uma psicologia do inconsciente coletivo.

Encontramos, portanto, alguns elementos fundamentais no estudo do pensamento simbólico quando postulamos que, em função de um rebaixamento do nível da consciência, seja no primitivo, no psicótico, até certo ponto no neurótico e na criança, ocorre uma projeção de conteúdos inconscientes, o que nos leva ao problema da identidade arcaica entre sujeito e objeto.

A identidade arcaica entre sujeito e objeto é, guardadas as especificidades, dominante nas crianças e primitivos, entre outros. Sempre que ela prevalece, o inconsciente é fundido ao mundo exterior. Neste caso, não é mais possível falar de uma relação entre o eu e o meio ambiente, porque o eu, tal como nós o entendemos, não existe. A consciência da criança, tal como a do primitivo, é mais ou menos como uma imersão em uma corrente de eventos na qual o mundo exterior e o mundo interior não estão diferenciados (Von Franz, 1978/1980, p. 7).

O rebaixamento do nível da consciência possibilita, também, a emergência de imagens coletivas, arquétipos, os quais aparecem revestidos de um caráter numinoso como representantes tanto de forças instintivas como culturais. Tal rebaixamento também provoca um afrouxamento do caráter lógico-causal do pensamento em favor de uma forma associativa de pensamento mais calcada na similitude, na contiguidade e, conseqüentemente, na imagem.

Estas características do pensamento simbólico, particularmente a última, são fundamentais quando analisamos a forma discursiva do brincar. Devemos pensar o brincar como uma forma associativa de organizar as representações do mundo. O brincar é também uma forma projetiva de representação, na qual o objetivo e o subjetivo estão fundidos e não diferenciados. O brincar não é, também, uma forma puramente subjetiva de representação, mas plena de representações coletivas, tanto de caráter instintivo como cultural. Na verdade, segundo vimos acima, tal distinção entre instintivo e cultural é mais didática do que empiricamente discernível, pois, na representação arquetípica, eles aparecem como elementos amalgamados que dificilmente podem ser separados. O melhor exemplo disso poderia ser a tendência do brincar aparecer em uma forma narrativa, pois a narrativa parece ser tanto uma forma instintiva como cultural de representação.

Uma palavra a mais deve ser dita em relação à forma associativa do pensamento simbólico. O pensamento associativo leva-nos a um problema fundamental da forma discursiva do brincar, pelo menos no que diz respeito à interpretação, o qual é à relação entre o pensamento simbólico e a linguagem, e deste ao aspecto opaco e transposto do símbolo e ao da linguagem simbólica. O aspecto de linguagem do simbolismo inconsciente foi o enfoque de estudo preferencial de Freud (1900/1953), que já na *Interpretação dos Sonhos* propôs que o sonho não deve ser lido como uma imagem, mas como um hieróglifo. “Incorreríamos, desde logo, em erro se quiséssemos ler tais signos dando-os o valor de imagens pictóricas e não o de caracteres de uma escrita hieroglífica” (p. 255). Freud viu que, tal como nos hieróglifos ou nas charadas, as imagens dadas nos sonhos apareciam como conteúdos transpostos, à semelhança das figuras de linguagem da retórica, de maneira que o conteúdo manifesto do sonho nos apareceria como uma transposição dos pensamentos latentes do sonho. O sonho operaria, portanto, por

transposição, o sonho falaria através dos tropos de linguagem. Esses tropos são elaborados a partir de uma condensação dos elementos do sonho, quando um conteúdo aparece sobredeterminado por uma justaposição de imagens ou de palavras.

O material das idéias latentes experimentam durante a elaboração onírica uma extraordinária compressão ou condensação, cujos pontos de partida são as coincidências que casualmente ou conforme o conteúdo, existem entre as idéias latentes. Quando estas coincidências não são suficientes para uma ampla condensação, criam-se outras novas, passageiras e artificiosas, e para este fim, empregam-se, preferencialmente, palavras capazes de vários sentidos diferentes. Estas novas coincidências encaminhadas para facilitar a condensação, passam, como representantes das idéias latentes, ao conteúdo manifesto, de maneira que um elemento do sonho corresponde a um nó ou cruzamento das idéias latentes e, com relação às quais, tem-se de qualificá-lo como “superdeterminado” (Freud, 1905/1952, p. 141).

Além da condensação, opera no processo de transposição do conteúdo do sonho o deslocamento. “Este processo se revela pelo fato de aparecer centralmente e com grande intensidade sensorial no conteúdo manifesto, o que nas idéias latentes era periférico e acessório, ou o inverso” (Freud, 1905/1952, p. 142). A condensação e o deslocamento são, portanto, os motores por trás da transposição do simbolismo onírico. É importante salientar que o termo empregado por Freud para transposição (*Übertragung*) é a palavra que traduz Metáfora em Aristóteles, a qual será, posteriormente, utilizada como princípio na elaboração dos tropos pela retórica clássica. O tratamento do símbolo como linguagem levou Freud a elaborar uma retórica do símbolo, mapeando as formas de transposição lingüística dos elementos do simbolismo inconsciente. Destas, Freud propõe a seguinte relação:

- I. Condensação:
 - a) com formação de palavras compostas;
 - b) com modificações.
- II. Emprego de um mesmo material:

- c) com palavras inteiras e seus compostos;
- d) variação de ordem;
- e) pequena modificação;
- f) as mesmas palavras no sentido pleno e vazio.

III. Duplo sentido:

- g) nome próprio e nome de objeto;
- h) sentido metafórico e sentido literal;
- i) duplo sentido propriamente dito (jogo de palavras);
- j) equívoco;
- k) duplo sentido com alusão (Freud, 1905/1952, p. 35).

A elas acrescentam-se o deslocamento, o contra-senso e a representação indireta pelo contrário, por semelhança e por comparações. Como nos mostra Todorov (1977/1996), Freud (1905/1952) retoma em *O Chiste e sua Relação com o Inconsciente* os tropos da retórica clássica. A transposição no sonho aparece, em Freud, como uma representação indireta, motivada pela censura e como uma tentativa de ultrapassá-la, pois para ele o sonho “É a realização (disfarçada) de um desejo (reprimido)” (1900/1953, p. 152). Freud acrescenta ao longo da obra que a base do sonho é um desejo sexual e infantil reprimido. Esta proposição da limitação do sentido do sonho em torno do desejo sexual fixa o símbolo onírico em torno desse sentido, compondo, assim, uma espécie de chave de interpretação dos sonhos.

Uma vez familiarizados com o extenso emprego do simbolismo para a representação do material sexual no sonho, surge-nos a pergunta se muitos de tais símbolos não possuirão sempre, como certos signos da taquigrafia, uma significação fixa, e nos sentimos tentados a compor uma nova chave de sonhos (1900/1953a, p. 47).

Estabelece-se aqui uma oposição entre o uso da palavra “símbolo” em Freud (1900/1953) e ao dos Românticos, que empregam preferencialmente o termo Alegoria para designar o sentido fixo. A característica do símbolo no Romantismo é justamente

sua intraduzibilidade. O símbolo aqui, não só não possui um sentido fixo, como pode ser apenas parcialmente decifrado, o símbolo pode ser apenas circunscrito. Jung (1928/1984) também postula que o símbolo onírico fala por metáforas e figuras de linguagem, mas diferencia-se de Freud ao afirmar que a expressão simbólica ou metafórica corresponde à mentalidade do homem primitivo, “cuja linguagem não possui termos abstratos, mas apenas analogias naturais e não naturais” (p. 153), e não a uma representação indireta motivada pela censura. Além disso, ao tomar a representação onírica como imagem e símbolo, à maneira dos Românticos, provoca que a relação transposta entre significado e significante seja somente inferida, à maneira de uma hipótese. Concordaria, neste sentido com Schelling (1803/1949), para quem toda a tentativa de interpretação de um símbolo é uma alegorização. Esta relação específica entre significante e significado, que caracteriza o transposto, apareceria somente a posteriori, no momento após a interpretação e somente como hipótese e como tentativa de circunscrever o símbolo. Isto porque no símbolo, ou na imagem simbólica, significante e significado estão unidos de forma indiferenciável. É em função disso que Schelling afirma que uma imagem simbólica não apenas significa a idéia, mas é a própria idéia. Isto é o que torna o símbolo opaco, difícil de ser interpretado, e é por isso que para Jung (1921/1991) o símbolo será a melhor expressão possível de algo ainda totalmente desconhecido. Vem daí a importância de tomar o texto do sonho, ou da fantasia, tal qual ele se mostra e de trabalhá-lo no sentido de limpá-lo de qualquer distorção.

A limitação do sentido do sonho não só opõe Freud aos românticos, como aproxima-o da exegese patrística-cristã, a qual, segundo Todorov (1977/1996), caracteriza-se pela limitação do sentido do símbolo e pela conseguinte codificação do ponto de chegada da interpretação. Em oposição a esta, temos a estratégia interpretativa operacional, na qual é o trajeto que liga o texto de partida ao texto de chegada que é codificado. Esta última, nos informa Todorov, iniciou com Espinosa e foi desenvolvida na hermenêutica de Schleiermacher e na exegese filológica. É nesta corrente filológica e na tradição da hermenêutica judaica que Jung irá buscar seu modelo da interpretação.

Capítulo 9

Interpretação

A teoria da interpretação de Jung (1928/1984) deriva diretamente de sua concepção de símbolo, de pensamento simbólico e de inconsciente. Tal como vimos até aqui, o inconsciente, para Jung, pode ser visto como a natureza dentro do homem, mas uma natureza que além de tudo de ruim da espécie humana, possui também tudo de bom. Jung viu que esta natureza, a semelhança do corpo, possui uma auto-regulação, que no caso do inconsciente, visa um equilíbrio psicológico. Este caráter auto-regulador é um dos fatores que torna o inconsciente autônomo em relação a consciência. Tal autonomia aparece empiricamente nos sonhos, nos delírios, nas alucinações e nas fantasias. O sonho é, portanto, um produto da natureza e a expressão do inconsciente. Como tal, ele não tem nada a esconder. Sua opacidade de sentido deve-se à linguagem simbólica, típica da mentalidade primitiva ou dos estados de rebaixamento do nível mental. A linguagem dos símbolos e do sonho assemelha-se, portanto, à parábola, que não dissimula mas ensina. Tal concepção aproxima Jung (1935/1985) da tradição da hermenêutica judaica: “Há uma máxima do Talmud que diz que o sonho é sua própria interpretação. Ele é a totalidade de si próprio. E se julgarmos que há outra coisa por trás ou que algo foi escondido, não há dúvidas de que não o entendemos” (p. 76).

Como produto do inconsciente o símbolo ou o sonho possuem um caráter de auto-regulação, buscando um equilíbrio psicológico e um desenvolvimento da personalidade no sentido de sua realização.

A alma, por ser um sistema de auto-regulação, tal como o corpo, equilibra sua vida. Todos os processos excessivos desencadeiam imediata e obrigatoriamente suas compensações. Sem estas, não haveria nem metabolismos, nem psique normais. Podemos afirmar que a teoria das compensações é a regra básica, neste sentido, do comportamento psíquico em geral. O que falta de um lado, cria um excesso do outro. Da mesma forma, a relação entre o consciente e o inconsciente também é compensatória. Esta é uma das regras operatórias mais bem comprovadas na interpretação dos sonhos. Sempre é útil perguntar, quando se

interpreta clinicamente um sonho: que atitude consciente é compensada pelo sonho? (Jung, 1931/1987).

A auto-regulação psíquica encontra sua expressão nos processos de compensação do inconsciente em relação à consciência. A concepção de compensação de Jung (1928/1984) expande a noção de Freud (1900/1953) dos sonhos como guarda do sono e como realização de desejos. Para Jung, os sonhos são compensações da situação da consciência em um dado momento. “Quanto mais unilateral for a sua atitude consciente e quanto mais ela se afastar das possibilidades vitais ótimas, tanto maior será também a possibilidade de que apareçam sonhos vivos e de conteúdos fortemente contrastantes como expressão da auto-regulação psicológica do indivíduo” (p. 258). Tal visão aponta não só para a autonomia do inconsciente, mas também para um centro regulador da personalidade no inconsciente, o que aparece no fato de que a maior parte dos sonhos não coincide com as tendências da consciência, mas revela divergências singulares. A compensação aparece, portanto, como “uma confrontação e uma comparação entre diferentes dados ou diferentes pontos de vista, da qual resulta um equilíbrio ou uma retificação” (Jung, 1945/1984, p. 296). Nesta perspectiva, Jung aponta-nos três possibilidades. Se a atitude consciente a respeito de uma dada situação de vida é muito unilateral, o sonho tende a adotar um partido oposto. Se a consciência apresenta uma atitude relativamente equilibrada, o sonho se contenta em exprimir variantes. Se a atitude da consciência é adequada, o sonho coincide com ela e lhe reforça, mas sem perder a autonomia que lhe é própria. O caráter autônomo dos sonhos e sua relativa independência em relação à consciência levou Jung (1928/1984) a postular a existência de uma intenção no inconsciente e a de uma finalidade na sua expressão.

Em meu modo de ver, que se fundamenta em anos de experiência e em inúmeras pesquisas, a significação da inconsciência para a atividade geral da psique é talvez tão grande quanto a da consciência. Se este ponto de vista é correto, então não se deve considerar apenas a função da inconsciência como compensadora e relativa no confronto com o conteúdo da consciência; também este conteúdo deve ser considerado como relativo, no que respeita ao conteúdo inconsciente momentaneamente constelado. Neste caso, a orientação ativa para

um fim e uma intenção seria um privilégio não só da consciência, mas também do inconsciente, de tal modo que este seria capaz, tanto quanto a consciência, de assumir uma direção orientada para uma finalidade (p. 260).

O inconsciente e através dele os sonhos e as fantasias possuem, portanto, uma intenção e uma finalidade. Conseqüentemente, para Jung (1928/1984), um sonho, uma fantasia ou uma produção da imaginação não podem ser tomadas exclusivamente sob um ponto de vista causal-redutivo. Tal ponto de vista foi paradigmaticamente tomado por Freud (1900/1953), e se caracteriza por uma redução dos produtos da imaginação a seus componentes primitivos. Jung acrescenta a noção de que todo o fenômeno psicológico deve ser abordado por um duplo ponto de vista: o ponto de vista da causalidade e o ponto de vista da finalidade, que ele também chamou de interpretação sintético-construtiva. Jung mostra que, enquanto o ponto de vista causal tende a estabelecer significados fixos às imagens dos sonhos, o ponto de vista finalista tende a ver nas imagens um valor próprio. Aqui cada imagem significa exatamente o que ela é: se sonho com uma faca, sonho com um objeto que corta e que divide, se sonho com um chapéu, sonho com algo que me cobre a cabeça. Este ponto de vista está ligado à noção de que a imagem do sonho (ou da fantasia) apresenta-se como um drama (narrativa) que tem a qualidade de ser a “auto-representação, em forma espontânea e simbólica, da situação atual do inconsciente” (p. 269), e também à concepção de que “toda a elaboração onírica é essencialmente subjetiva, e o sonhador funciona, ao mesmo tempo, como cena, ator, ponto, contra-regra, autor, público e crítico” (p. 272). A esta última concepção, Jung chamou de interpretação ao nível do sujeito, e constitui no fato de que concebe todas as imagens do sonho (ou da fantasia) como traços personificados da personalidade do sonhador. A interpretação ao nível do sujeito parte da noção de que as representações produzidas em um estado de rebaixamento do nível mental, como no caso das imagens oníricas, seguem a lei da identidade arcaica entre sujeito e objeto, característica do pensamento primitivo. Estas representações não correspondem, desta forma, diretamente ao mundo que nos cerca, mas, antes disso, à maneira como o concebemos, a nossas projeções postas sobre o mundo. Este modelo de interpretação tem, por isso, conseqüências éticas significativas, pois ao conceber a imagem do sonho como uma

projeção, é nos dada a possibilidade de, ao recolhê-la, tomarmos consciência daquela parcela inconsciente da personalidade antes projetada. “Quando um sonho me mostra que espécie de falta eu cometi, ele me dá a possibilidade de corrigir minha atitude, o que sempre é vantajoso. Naturalmente só se pode chegar a um resultado desta natureza através da interpretação ao nível do sujeito” (p. 274).

Para Jung (1928/1981), as imagens com que sonho, como uma casa, uma pessoa, não devem ser vistas como signos que apontam para um outro, a casa ou a pessoa que conheço, mas sim ser interpretadas como símbolos de minha própria subjetividade. Isto significa que as fantasias e outras produções do inconsciente não serão mais interpretadas concretamente, mas semântica ou simbolicamente, devendo ser vistas como um “verdadeiro símbolo hermenêutico” (p. 283). O símbolo não tem nada a ocultar, é, entretanto, “uma tentativa de elucidar mediante a analogia alguma coisa ainda totalmente desconhecida e em processo” (p. 283). Jung aproxima-se da hermenêutica e da filologia ao comparar seu método de interpretação ao do filólogo. Trata a produção do inconsciente como um texto desconhecido, assim como o filólogo, que procura o significado de palavras desconhecidas, considerando o contexto onde estão inseridas, na esperança de desvendar-lhes o significado.

Para Freud, bem como para Adler, a fantasia não é mais do que um véu “simbólico” que dissimula as tendências ou impulsos primitivos, pressupostos por ambos os investigadores. (...) Mas de onde veio esta má reputação? Antes de mais nada, da circunstância de que ela não pode ser tomada ao pé da letra. Se ela for compreendida *concretamente*, é carente de valor. Se for compreendida, como queria Freud, semanticamente, é interessante do ponto de vista científico; mas se a compreendermos como um *verdadeiro símbolo hermenêutico*, ela nos apontará a direção necessária para conduzir nossa vida em harmonia com nosso ser mais profundo. O sentido do símbolo não é o de um sinal que oculta algo de geralmente conhecido, mas é a tentativa de elucidar mediante a analogia alguma coisa ainda totalmente desconhecida e em processo (p. 283).

O método de interpretação de Jung (1928/1984), além de todo o embasamento teórico anteriormente visto, propõe que a interpretação do símbolo inconsciente dá-se em

dois momentos: na contextualização e na amplificação. O primeiro momento, que Jung identificou como a contextualização ou a reconstituição do contexto do sonho (ou da fantasia) tem a função de estabelecer o texto do sonho. A reconstituição do contexto implica a) na consideração objetiva da imagem do sonho, limpando-a, tanto quanto o possível, de todas as distorções; b) nas associações do sujeito com os elementos do sonho; c) na observação da série de sonhos; d) na comparação da imagem do sonho com a situação atual da consciência, a qual é dada tanto pela narrativa de vida da pessoa como pelas associações. A utilização que Jung faz das associações diferencia-se da de Freud (1900/1953) na medida em que abandona o método de associações livres em prol do de associações com os elementos específicos do sonho. Tal método tem o objetivo de clarificar a imagem do sonho contextualizando cada um de seus elementos com a representação que o sujeito tem deles.

Devemos obrigatoriamente aplicar o mesmo método usado para a leitura de um texto fragmentário, ou que contenha palavras desconhecidas, isto é, a consideração do contexto. Pode ocorrer que o significado da palavra desconhecida seja descoberto quando comparado com uma série de passagens que a contêm. O contexto psicológico de conteúdos oníricos consiste no tecido de associações em que a expressão onírica se acha naturalmente incluída. Teoricamente nunca podemos sabê-lo de antemão; na prática isto é às vezes possível quando se tem grande experiência e exercício (Jung, 1944/1991, p. 53).

A observação da série de sonhos tem a finalidade de contextualizar um sonho particular com o processo de desenvolvimento psicológico mostrado através das imagens representadas pelos sonhos anteriores ou posteriores. Jung (1944/1991) dirá que a análise de um sonho isolado é muito difícil, e que apenas a comparação com a série de sonhos pode nos fornecer uma interpretação mais segura. A comparação da imagem onírica com a situação atual da consciência também participa do estabelecimento do texto do sonho, na medida da relação compensatória com a atitude consciente. A partir da contextualização do sonho temos um texto rico e multifacetado, composto da imagem simbólica propriamente dita e de outras representações dadas tanto pela consciência como pelo inconsciente. A contextualização do sonho algumas vezes confunde-se, na

obra de Jung, com a amplificação do símbolo onírico. Isto porque, de maneira similar à amplificação, o estabelecimento do contexto nos fornece analogias mais imediatas com a imagem do sonho. A diferença entre os dois é que na amplificação o material do sonho é contextualizado ao nível mais amplo da cultura humana.

A essência da hermenêutica, ciência largamente praticada há muito tempo, consiste em enfileirar analogias depois de analogias, a partir de um texto dado. Em primeiro lugar são anotadas as analogias subjetivas produzidas ao acaso pelo paciente e em segundo lugar, as analogias objetivas oferecidas pelo analista à base de seu conhecimento geral. Através desse processo, o símbolo inicial é ampliado e enriquecido: desta forma chegaremos a um quadro extremamente complexo e multifacetado. Configuram-se então certas linhas do desenvolvimento psicológico, de natureza tanto individual como coletiva (Jung, 1928/1981, p. 284).

No processo de amplificação das imagens do inconsciente, o papel do terapeuta (e do pesquisador) será o de traçar analogias entre as imagens ou símbolos dados na produção da fantasia do paciente e os modos em que estes aparecem representados na cultura. Desta forma, a cultura entra no processo de construção de sentido das fantasias como um contexto que subjaz ao contexto fornecido pelas associações do paciente e por sua história. Com as analogias estabelecidas a partir da amplificação, amplia-se o horizonte do sonho desde o indivíduo e da situação da consciência e do inconsciente individual até a da consciência e do inconsciente coletivo. É somente a partir deste momento que podemos nos arriscar a uma interpretação do material onírico em termos da atitude da consciência e da situação psíquica que está sendo compensada.

A reconstituição do contexto, todavia, é um trabalho simples e quase mecânico que tem o valor meramente *preparatório*. A produção subsequente de um texto legível, isto é, a verdadeira *interpretação do sonho*, pelo contrário, é geralmente uma tarefa exigente; ela pressupõe *empatia* psicológica, capacidade de combinação, penetração intuitiva, conhecimento do mundo e dos homens e, sobretudo, um *saber específico* que se apoia ao mesmo tempo em conhecimentos extensos e numa certa *intelligence du coeur*. Todas estas condições preliminares,

sobretudo a última, valem também para a *arte do diagnóstico médico* em geral (Jung, 1928/1984, p. 294).

A dificuldade da interpretação deve-se a opacidade do símbolo onírico, mas também ao fato de que o sonho tem de ser interpretado no contexto de uma psicologia individual. Para Jung (1928/1981), “Em consideração à psicologia individual a ciência terá até mesmo de renunciar a si própria, falar de uma psicologia individual científica é uma *contradictio in adjecto*. Apenas a parcela coletiva de uma psicologia individual pode ser objeto da ciência, pois o indivíduo é, por definição, único e sem igual” (p. 281). Tal proposição aproxima-o novamente da tradição da hermenêutica e das ciências humanas. Em um texto mais recente fará uma distinção entre conhecimento científico e a compreensão do homem: “Não é o universal e o regular que caracterizam o indivíduo, mas o único. Ele não deve ser entendido como unidade recorrente, mas como algo único e singular que, em última análise, não pode ser comparado nem conhecido” (Jung, 1957/1988; p. 4).

A conseqüência imediata da interpretação do símbolo onírico ou do símbolo oriundo da fantasia é a assimilação do inconsciente. Partindo do princípio que o sonho é uma tentativa de corrigir uma falta de equilíbrio, que visa, portanto, uma mudança da atitude consciente, o movimento de interpretação dos sonhos provoca uma discussão entre a posição da consciência e aquela do inconsciente. “Entende-se *assimilação*, neste caso, uma interpenetração recíproca de conteúdos conscientes e inconscientes. Não uma avaliação unilateral, uma reinterpretação ou uma distorção dos conteúdos inconscientes pelo consciente, como se costuma pensar e, inclusive, praticar” (Jung, 1931/1987, p. 23). Através da assimilação vai-se integrando à consciência aquelas parcelas da personalidade antes projetadas no meio externo. “À medida que a assimilação progride, também vai sendo suprimida a dissociação da personalidade, a ansiedade de separação entre o lado diurno e noturno” (p. 24). Poderíamos fechar este capítulo dizendo, juntamente com C. A. Meier (1954/1986), que a assimilação do inconsciente é “uma das mais importantes fontes de aumento e fortalecimento da consciência individual, e certamente o fator mais vital para o auto-conhecimento” (p. 48).

Capítulo 10

Escola Junguiana de Porto Alegre

É necessário, ainda em relação à interpretação, situar o método de trabalho praticado aqui em Porto Alegre, tanto teórica como metodologicamente, dentro do pensamento de C. G. Jung. Neste sentido, procuramos, no presente capítulo, expor, ainda que de maneira sintética, os principais pressupostos que o sustentam, tanto historicamente como epistemologicamente. Julgamos tal empreendimento necessário em função de nossa formação, aqui em Porto Alegre, se dar a partir de uma tradição oral dentro das muitas práticas e de recortes teóricos que atravessam o universo do pensamento de C. G. Jung. Nossa tradição tem, evidentemente, início no próprio Jung, mas desenvolveu-se a partir dos trabalhos de C. A. Meier. Meier foi o psiquiatra e analista junguiano encarregado por Jung para cuidar da formação de analistas. Foi, assim, fundador e presidente do Instituto Jung de Zurique, desde a sua criação em 1948 até a morte de Jung em 1961, foi também fundador da International Association of Analytical Psychology, associação que registra e regula a formação de analistas no mundo. Nossa abordagem do pensamento de Jung sedimenta-se com o trabalho de Miriam Gomes de Freitas, primeiro junto a Meier, analista e interlocutor, mas também independentemente dele.

Freitas (1993) inicia a conferência de abertura do II Congresso Brasileiro de Psicoterapia Junguiana, propondo a importância do diálogo com a produção da academia como forma de compreensão, atualização e revitalização do pensamento de C. G. Jung. A relação entre a Psicologia Analítica e o pensamento acadêmico contemporâneo é, portanto, uma constante na obra de Freitas e revela-se como uma leitura, um enfoque e como um método de trabalho, tanto na pesquisa teórica ou na empírica, como na prática do pensamento junguiano. Nossa intenção neste capítulo é a de traçar alguns elementos desta leitura e metodologia, que se constitui como uma escola de Porto Alegre em relação ao pensar a teoria de Jung. Como veremos, o presente enfoque mantém-se dentro do que Samuels (1985) define como a corrente clássica do pensamento junguiano. Freitas, no entanto, distancia-se de Samuels ao preferir o termo “ortodoxo”. Ela define “ortodoxo” partindo de sua etimologia: “orto” quer dizer “reto”, “correto”, enquanto que “doxa” quer

dizer “opinião”. Portanto, para nós, a palavra “ortodoxo” significa a opinião correta acerca do pensamento de C. G. Jung.

Dentre os principais elementos trabalhados por Freitas (1991) no diálogo entre a Psicologia Analítica e o pensamento contemporâneo está o conceito de História. A história é um dos fundamentos da obra de Jung. Sua importância aparece já em 1909 durante a viagem aos Estados Unidos feita com Freud para as conferências na Clark University. Nesta viagem Jung (1961) teve um sonho,

Eu estava numa casa desconhecida, de dois andares. Era a ‘minha’ casa. Estava no segundo andar onde havia uma espécie de sala de estar, com belos móveis em estilo rococó. As paredes eram ornadas de quadros valiosos. Surpreso de que a casa fosse minha, pensava: ‘nada mau!’ De repente, lembrei-me de que ainda não sabia qual era o aspecto do andar inferior. Desci a escada e cheguei ao andar térreo. Ali, tudo era mais antigo. Essa parte da casa datava do século XV ou XVI. A instalação era medieval e o ladrilho vermelho. Tudo estava mergulhado na penumbra. Eu passava pelos quartos, dizendo: ‘quero explorar a casa inteira!’. Cheguei diante de uma porta pesada e a abri. Deparei com uma escada de pedra que conduzia à adega. Descendo-a, cheguei a uma sala muito antiga, cujo teto era em abóbada. Examinando as paredes descobri que entre as pedras comuns de que eram feitas, havia camadas de tijolo e pedaços de tijolo na argamassa. Reconheci que essas paredes datavam da época romana. Meu interesse chegara ao máximo. Examinei também o piso recoberto de lajes. Numa delas descobri uma argola. Puxei-a. A laje deslocou-se e sob ela vi outra escada de degraus estreitos de pedra, que desci, chegando enfim a uma gruta baixa e rochosa. Na poeira espessa que recobria o solo havia ossadas, restos de vasos, e vestígios de uma civilização primitiva. Descobri dois crânios humanos, provavelmente muito velhos, já meio desintegrados. – Depois, acordei (p. 143).

Este sonho, que antecede a obra de Jung, é interpretado por ele próprio como uma imagem da psique, a imagem que iria mais tarde representar sua concepção da psique. O primeiro andar é, deste modo, uma imagem da consciência, uma sala de estar habitável, apesar do estilo antiquado. No andar térreo já começa o inconsciente, que vai tornando-se

mais e mais arcaico até chegar ao mundo do homem primitivo, onde a alma humana aproxima-se da alma animal.

Freitas (1991) toma como contraponto ao pensamento de Jung, dois autores que lhe são afins, Hanna Arendt e Walter Benjamin, e, partindo deles, esclarece e amplia as noções de história e de homem histórico trazidas de forma não sistemática na obra de Jung. Freitas cita a análise de Arendt (1954/1992) de uma parábola de Kafka:

Ele tem dois adversários: o primeiro acossa-o por trás, da origem. O segundo bloqueia-lhe o caminho à frente. Ele luta com ambos. Na verdade, o primeiro ajuda-o na luta contra o segundo, pois quer empurrá-lo para frente, e, do mesmo modo, o segundo o auxilia na luta contra o primeiro, uma vez que o empurra para trás. Mas isso é assim apenas teoricamente. Pois não há ali apenas os dois adversários, mas também ele mesmo, e quem sabe realmente de suas intenções? Seu sonho, porém, é em alguma ocasião, num momento imprevisto – e isso exigiria uma noite mais escura do que jamais o foi uma noite – saltar fora da linha de combate e ser alçado, por conta de sua experiência de luta, à posição sobre os dois adversários que lutam entre si (p. 33).

Esta parábola mostra que o homem vive sempre no intervalo entre o passado e o futuro, que o tempo não é um contínuo, um fluxo de ininterrupta sucessão, mas é partido no meio, no ponto onde o homem está. E “a posição ‘dele’ não é o presente na sua acepção usual, mas antes, uma lacuna no tempo, cuja existência é conservada graças à ‘sua’ luta constante, a sua tomada de posição contra o passado e o futuro” (Arendt, 1954/1992, p. 37). O sonho de Kafka, de ser elevado a uma região acima da linha de combate é, segundo Arendt, o sonho anelado pela Metafísica ocidental de uma esfera intemporal, fora do espaço e supra-sensível como a região mais adequada ao pensamento. Para Arendt, o que falta à descrição kafkiana de um evento-pensamento é uma dimensão espacial em que o pensar se possa exercer sem que seja forçado a saltar completamente para fora do tempo humano. A inserção do homem, interrompendo o contínuo, faz com que as forças se desviem, por mais ligeiramente que seja, de sua direção original. Elas, assim, não mais se entrecrocariam face a face, mas se interceptariam em ângulo. A lacuna, portanto, onde o homem se coloca não seria um intervalo simples, mas o que o

físico chama de um paralelogramo de forças. Da ação dessas duas forças sobre o lugar onde o “ele” de Kafka se encontra deve resultar uma terceira força: a diagonal resultante que teria origem no ponto em que as forças se chocam e sobre o qual atuam. Essa força diagonal diferiria em um aspecto das duas outras de que é resultado. As duas forças antagônicas são ambas ilimitadas no sentido de suas origens, vindo uma de um passado infinito e outra de um futuro infinito. No entanto, embora não tenham um início conhecido, possuem um término, o ponto no qual colidem. A força diagonal, ao contrário, seria limitada no sentido de sua origem, sendo seu ponto de partida o entrelaçamento das forças antagônicas, seria, porém, infinita quanto a seu término, visto resultar de duas forças cuja origem é o infinito. “Esta força diagonal, cuja origem é conhecida, cuja direção é determinada pelo passado e pelo futuro, mas cujo eventual término jaz no infinito, é a metáfora perfeita para a atividade do pensamento”(p. 38). Esta força diagonal é, portanto, o espaço próprio ao homem em meio ao combate entre as forças do passado e do futuro, o único caminho dado a ele a seguir de maneira que não seja esmagado pelo antagonismo dessas forças. Mas, “apenas na medida em que pensa, isto é, em que é intemporal, o homem na plena realidade de seu ser concreto vive nessa lacuna temporal entre o passado e o futuro. (...) Ela bem pode ser a região do espírito, ou antes, a trilha plainada pelo pensar, essa pequena picada de não-tempo aberta pela atividade do pensamento através do espaço-tempo de homens mortais e na qual o curso do pensamento, da recordação e da antecipação salvam o que quer que toquem da ruína do tempo histórico e biográfico” (p. 40). Este estreito caminho não pode ser recebido ou herdado do passado, mas apenas indicado, cada nova geração e cada novo ser humano deve descobri-lo e pavimentá-lo de novo.

Para Freitas (1991),

As duas forças antagonistas do passado e do futuro são ambas indefinidas quanto a sua origem, vistas pela perspectiva do presente. Uma se origina em um infinito futuro, a outra em um infinito passado. Embora o começo seja desconhecido, o ponto final é conhecido; é o presente, o ponto em que as duas linhas se encontram. Deste ponto P, o presente, surge uma diagonal que tem sua origem conhecida. Seu começo é o encontro entre passado e futuro, portanto por eles

condicionado. Seu final é o infinito, pois resulta de forças infinitas. Assim, temos que a direção da diagonal, cuja origem é conhecida (ponto P), é determinada pelo passado e pelo futuro, lançando-se para o infinito (p. 183).

O ponto P, como ponto do combate entre as forças do passado e do futuro, no qual o homem se vê jogado é o lugar e a situação em que ele se encontra quando da construção da subjetividade. É no confronto de um passado biográfico junto com o passado trazido com toda a história e de um futuro incerto ao qual o impelem as forças da consciência coletiva, que o homem se vê obrigado a construir um caminho próprio ou sucumbir às forças que o arrastariam pela inconsciência e conformidade se por acaso não lutasse. Freitas (1991) aponta que a concepção de Walter Benjamin da história poderia ser ilustrada por este diagrama proposto por H. Arendt. “No ponto P está o anjo. Eterno é o presente quando radicalmente ligado ao passado e ao futuro” (p. 183). O anjo de que nos fala Freitas é o anjo da história de Benjamin (1940/1993):

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar seus fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso (p. 226).

O que Freitas (1991) toma da concepção de história de Benjamin (1940/1993), e que aparece na metáfora do anjo, é a noção de que o passado não é vazio nem homogêneo, mas repleto de sementes de possíveis futuros. Benjamin critica a noção da historiografia de uma concepção de tempo como cronologia linear, como se a sucessão cronológica fosse sinônimo de uma relação substancial de necessidade histórica. “O historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da

história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa é só por isso um fato histórico” (Benjamin, 1940/1993, p. 232). A esta concepção de tempo, Benjamin opõe a noção de “agora”, de surgimento do passado no presente. “O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não tem as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa” (p. 223). Gagnebin (1994) comenta as teses sobre a história de Benjamin,

Se o lembrar do passado não for uma simples enumeração oca, mas a tentativa, sempre retomada, de uma fidelidade àquilo que pedia um outro devir, a estes signos dos quais o futuro se esqueceu em nossa casa como as luvas ou o regalo que uma mulher desconhecida, que nos visitou em nossa ausência, deixou numa cadeira, então a história que se lembra do passado também é sempre escrita no presente e para o presente. A intensidade dessa volta/renovação quebra a continuidade da cronologia tranqüila, imobiliza seu fluxo infinito, instaura o instante e a instância da salvação (p. 111).

Este resgate do passado rompe com o *continuum* da historia contada pelos vencedores. Resgatando-se o passado, resgata-se as sementes de possíveis futuros. “O fruto nutritivo do que é compreendido historicamente contém em seu interior o tempo, como sementes preciosas, mas insípidas” (Benjamin, 1940/1993, p. 231). Daí a tarefa do historiador de escovar a história a contrapelo. As inter-relações traçadas por Freitas (1991) entre o pensamento de H. Arendt, W. Benjamin e C. G. Jung propiciam uma leitura da teoria junguiana capaz de iluminar pontos não antes lapidados ou obscuros, como a noção e a importância da história em Jung e a de sujeito histórico.

Podemos retomar, neste momento, o sonho de Jung. Neste sonho já aparece prefigurada toda a conformação histórica da psique humana. Não é à toa que a consciência aparece representada como uma sala em estilo clássico, o que provavelmente corresponderia bem à mentalidade de um europeu suíço nascido na segunda metade do século XIX e crescido na Basileia. A partir daí as diversas camadas do inconsciente vão sendo representadas como lugares cada vez mais antigos (e mais recônditos) de uma casa,

mas sempre definidos historicamente e quase sempre referindo-se a períodos da história ocidental. Apenas no momento em que nos deparamos com uma gruta onde jazem restos de uma civilização primitiva é que a imagem da casa toca a origem do humano em geral. A idéia de uma psique como um produto da história aparece já na primeira grande obra de Jung, que marca a separação com Freud e o início de seu caminho como teórico da psicologia. No prefácio de *Símbolos da transformação*, Jung (1912/1986) escreve:

A psicologia não pode prescindir da contribuição das ciências do espírito, sobretudo da história do espírito humano. É sobretudo a história que hoje nos permite coordenar a imensa quantidade de material empírico e reconhecer a importância funcional dos conteúdos coletivos do inconsciente. A psique não é uma coisa dada, imutável, mas um produto de sua história em marcha. Assim, não só secreções glandulares alteradas ou relações pessoais difíceis são as causas de conflitos neuróticos; entram em jogo também, em igual proporção, tendências e conteúdos decorrentes da história do espírito. O entendimento psiquiátrico do processo patológico de modo algum possibilita o seu enquadramento no âmbito geral da psique. Da mesma forma, a simples racionalização é um instrumento insuficiente. A história sempre de novo nos ensina que, ao contrário da expectativa racional, fatores assim chamados irracionais exercem o papel principal, e mesmo decisivo, em todos os processos de transformação da alma (p. XIX).

Seguindo a linha diretriz da construção histórica da psique, Jung (1912/1986) segue o livro refletindo sobre a construção da consciência ocidental a partir do desenvolvimento do pensamento lógico e dirigido. Diz Jung que nossa forma lógica e racional de pensar está calcada em um passado no qual predominava uma forma mítica e simbólica de pensamento. O pensamento dirigido, até onde podemos acompanhar, é construído historicamente a partir do pensamento simbólico. Mostra como o pensamento lógico é construído a partir da linguagem e do conceito lingüístico e como ele se descolou do pensamento mítico apenas muito recentemente, a partir da Escolástica.

O futuro verá que claramente como e onde a Escolástica ainda fornece subsídios vivos à ciência de nossos dias. Em toda sua essência ela é ginástica dialética, que

auxiliou o símbolo da linguagem, a palavra, a adquirir um significado praticamente absoluto, de modo a atingir, finalmente, aquela substancialidade que os antigos podiam atribuir a seu logos apenas através da valorização mística. Com o grande feito da Escolástica surgem as bases da função intelectual firmemente estruturada, a *conditio sine qua non* da ciência e da técnica modernas (p. 17).

Jung (1912/1986), entretanto, alerta que seríamos demasiadamente arrogantes se nos julgássemos mais inteligentes do que os homens da Antigüidade. “O primitivo não é nem mais lógico nem mais ilógico do que nós. O que é diferente são os pressupostos de que parte. É isso que o distingue de nós (Jung, 1931/1993, p. 55)”. A Antigüidade preferia o pensamento que se aproximasse mais do tipo fantástico, no espírito antigo tudo está impregnado de mitologia. O pensamento da Antigüidade é uma forma de pensamento de tipo artístico. “O alvo do interesse não parece ter sido compreender o “como” do mundo real com a com a maior objetividade e exatidão possíveis, e sim adaptá-lo esteticamente a fantasias e esperanças subjetivas” (Jung 1912/1986, p. 18). Antes de Giordano Bruno e Kepler, a Antigüidade via no sol o grande pai do céu e do universo e na lua a mãe fecunda, cada coisa tinha o seu *daimon* e, assim, tudo era animado. Esta forma de pensamento encontra um paralelo, hoje, nos sonhos e no pensamento da criança. Jung, neste trabalho, se estende até a forma de pensamento da Antigüidade e dos povos primitivos para compreender a forma de pensar das crianças, dos sonhos e do fantasiar. Aqui, a história da evolução do pensamento e da consciência torna-se um método para compreender a linguagem do inconsciente. Este movimento constitui seu método de compreensão, um método profundamente histórico porque calcado na história, um método comparatista que acaba formulando um relativismo do tipo hermenêutico. Assim, para ele, o pensamento primitivo não é menos lógico do que o pensamento do homem contemporâneo, mas calcado em pressupostos diferentes.

Observando as formas do pensamento primitivo, da mitologia, bem como dos produtos do inconsciente, na forma de sonhos, fantasias, visões e delírios, Jung (1940/1959) começou a reparar a presença de regularidades, isto é, de situações típicas ou de tipos. Há tipos de situações e figuras que se repetem freqüentemente e que se organizam em torno de um sentido correspondente. Jung passou a designar estas

repetições como “motivos”, salientando que não existem apenas sonhos típicos, mas também motivos típicos nos sonhos. A esses motivos típicos, Jung deu o nome de Arquétipos.

Críticos tem se contentado em afirmar que tais arquétipos não existem. Certamente eles não existem, não mais do que existe um sistema botânico na natureza! Mas será que por isso vamos negar a existência de famílias de plantas naturais? Ou será que vamos contestar a ocorrência e contínua repetição de certas semelhanças morfológicas e funcionais? Com as formas típicas do inconsciente, trata-se de algo a princípio muito semelhante. São formas existentes a priori ou normas biológicas da atividade anímica (p. 183).

Assim, os arquétipos são, em um primeiro momento, uma tipologia, uma observação de regularidades na produção do espírito humano, e entenda-se espírito aqui como toda produção de texto: sonhos, fantasias, delírios, obras de arte, enfim, de toda produção cultural do homem. E é justamente por isso que a compreensão da história se faz tão necessária ao pesquisador e ao psicoterapeuta, sem ela torna-se impossível o entendimento da produção humana, seja ela a produção do artista, do sujeito de pesquisa ou a do paciente. Sem a comparação histórica perde-se a possibilidade de observação desses tipos, que, desta forma, passariam despercebidos por nós, e da reflexão sobre o seu significado, tanto para a humanidade como um todo, como para o indivíduo que o atualiza em sua produção. Mas a constatação da ocorrência de motivos típicos, principalmente em situações em que a transmissão cultural torna-se muito improvável, levou Jung (1935/2000) a postular uma relação entre o arquétipo e o instinto.

O estudo da psicologia dos primitivos, o folclore, a mitologia e a ciência comparada das religiões abre a perspectiva de um horizonte mais amplo da psique humana e nos fornece os meios indispensáveis para a compreensão dos processos inconscientes. Só quando vemos a forma e o papel que assumem no cenário étnico e histórico os símbolos oníricos aparentemente únicos, podemos entender realmente o que eles pretendem indicar. E equipados com este vasto material comparativo, podemos também compreender melhor aquele fator absolutamente decisivo para a vida psíquica, isto é, o *arquétipo*. Como sabemos, este conceito

não é uma “idéia hereditária”, mas um modo hereditário de função psíquica, ou seja, aquele modo inato pelo qual o pintinho sai do ovo, o pássaro constrói seu ninho, um certo tipo de vespa atinge com seu ferrão o gânglio motor da lagarta, a enguia encontra seu caminho para as Bermudas, portanto um “pattern of behaviour” (padrão de comportamento). Este aspecto do arquétipo é biológico; com ele se ocupa a psicologia científica (p. 91).

O arquétipo está, deste modo, ligado ao instinto. Jung (1919/1984) dirá que enquanto o instinto é uma forma típica de comportamento, o arquétipo pode ser definido como uma forma de apreensão, e, portanto, de representação da realidade. Em relação ao instinto, o arquétipo pode também ser definido como uma percepção do instinto de si mesmo, ou como um auto-retrato do instinto. Se o instinto aparece, quando observado de fora, como um padrão de comportamento, por dentro, no âmbito da psique subjetiva, ele aparece como uma representação.

Aqui o arquétipo se apresenta como numinoso, como uma vivência de fundamental importância. Quando se reveste de símbolos correspondentes, o que nem sempre é o caso, então transfere o sujeito para o estado de comoção, cujas conseqüências podem ser imprevisíveis. Eis a razão porque o arquétipo é tão importante para a psicologia da religião: todas as representações religiosas e metafísicas baseiam-se em fundamentos arquetípicos e, na medida em que for possível investigá-los, conseguiremos lançar um olhar, ainda que passageiro, atrás dos bastidores da história mundial, isto é, levantar um pouco o véu que esconde o mistério das idéias metafísicas e seu sentido. A metafísica é uma física ou uma fisiologia do arquétipo, e seus dogmas (= fórmulas doutrinárias) formulam o conhecimento de seus dominadores, isto é dos *leitmotivs* predominantes e inconscientes do fato psíquico. O arquétipo é “metafísico” porque ele transcende a consciência (Jung 1935/2000, p. 92).

A psique não consiste apenas de conteúdos conscientes que podem ser derivados de percepções dos sentidos, mas também de idéias baseadas em percepções dos sentidos que foram modificadas de maneira peculiar por formas inconscientes e existentes a priori, isto é, pelos arquétipos. A psique consiste, portanto, da consciência e do inconsciente,

uma parte dela se explica por causas recentes, mas outra remonta aos fundamentos da história dos povos. Neste sentido, Jung (1928/1984) dirá que o inconsciente, enquanto totalidade de todos os arquétipos, é o repositório de todas as experiências humanas, desde seus mais remotos princípios. Não um repositório morto, mas de “sistemas vivos de reações e aptidões, que determinam a vida individual por caminhos invisíveis e, por isso mesmo, tão mais eficientes” (p. 162). As representações arquetípicas, por sua vez, apresentam um caráter numinoso e simbólico, tal como o símbolo religioso. O símbolo aparece, em Jung (1928/1984) como aquele elemento psicológico que está em um primeiro momento atrelado ao instinto, mas que, em um segundo momento, é capaz de se distanciar, ou mesmo de se opor ao instinto natural ao dirigir a ação humana para fora da pura instintividade. Jung cita como um exemplo rituais primitivos de fecundação da terra, que antecedem o plantio, mostrando como o instinto sexual desvia-se de seu fim natural em direção à cultura. Mas este exemplo, na verdade muito básico, pode ser enriquecido com a citação acima transcrita, na qual todo o símbolo metafísico e religioso aparece como uma construção sobre uma base instintiva que, portanto, transforma uma energia instintiva em uma energia psicológica produtora da cultura. Neste sentido, Jung dirá que o espírito funciona como um instinto. A cultura é, deste modo, autônoma em relação ao instinto, conseqüentemente, torna-se impossível interpretá-la à luz do instinto. Jung (1917/1981) dirá que a redução ao instinto, que ele chama de interpretação causal-redutiva, dá conta de apenas um aspecto do fenômeno simbólico; a ele deve ser acrescentada uma interpretação sintético-construtiva, na qual o símbolo possui um valor próprio, não redutível e só discernível através de uma leitura histórico-cultural. Tal abordagem do símbolo, como salienta Freitas (seminários sobre a pós-modernidade, Agosto de 1988), aproxima Jung de E. Cassirer (1944/1994) e de todos os pensadores contemporâneos da cultura que o tem como base.

A idéia da autonomia da cultura em relação ao instinto leva-nos a uma concepção de homem construído não apenas pelo instinto, mas pela história. O homem será, portanto, para Jung (1928/1981), um ser histórico-social. Em consonância com esta idéia, Jung propõe que o desenvolvimento da consciência individual exige sua diferenciação de uma psique coletiva. A psique coletiva deve ser entendida como englobando tanto uma consciência coletiva, como um inconsciente coletivo. Se o último está relacionado aos

arquétipos e aos instintos, o primeiro relaciona-se à cultura, mais especificamente, a todas aquelas formas coletivas de agir (o que inclui o sentir e o pensar) que chamamos de senso comum. O termo “consciência coletiva” foi tomado de Durkheim (1893/1984): “O conjunto de crenças e sentimentos comuns à média dos membros de uma mesma sociedade forma um sistema determinado que tem sua vida própria; pode-se chamá-lo de *consciência coletiva* ou *consciência comum*” (p. 74). A consciência individual é, portanto, “um segmento arbitrário da psique coletiva” (Jung 1928/1981, p. 145). Está, por um lado, pressionada pela consciência coletiva e por outro, pelo inconsciente coletivo. Ser for tragada pela consciência coletiva estará sujeita à determinação da psicologia e a psicopatologia das massas, com a conseqüente massificação do homem e a perda da liberdade. Se for invadida pelo inconsciente coletivo estaremos à beira da psicose. A importância das determinações históricas é tão importante, em Jung (1917/1981), para a psicopatologia que o fez propor que “a neurose está intimamente entrelaçada com o problema do próprio tempo e representa uma tentativa frustrada do indivíduo de resolver dentro de si um problema universal” (p. 12).

O trabalho de Freitas (1991) tem sido o de mostrar não só o aspecto histórico do pensamento de C. G. Jung, como também o de apontar a psicologia e a psicopatologia do homem moderno e pós-moderno. Neste sentido, e de forma análoga à M. Bakhtin (1927/1980), Freitas toma o Freudismo como paradigma das correntes atuais do pensamento filosófico e psicológico, mas vai além de Bakhtin ao apontar suas raízes históricas e epistemológicas. Assim, Bakhtin critica através de Freud toda a tendência da psicologia de explicar a produção humana a partir da biologia.

Qual é, portanto a mensagem ideológica do freudismo? É a de que nosso destino, o conteúdo integral de nossa vida e de nossa obra (arte, se somos artistas, teorias científicas, se somos estudiosos, programas e atos políticos, se somos homens de política) tudo isto é totalmente determinado pelos avatares de nossa pulsão sexual, e somente por elas, o resto não constitui mais que harmônicos da toda poderosa, da profunda melodia das pulsões sexuais (p. 88).

Bakhtin propõe que, ao colocar a ênfase no ser biológico, a psicologia rouba do homem o seu aspecto histórico, jogando-o em um conformismo que replica a ideologia burguesa.

O que conta não é mais aquilo que nos determina um lugar e um papel na história (o pertencer a uma classe, a uma nação, a uma época) mas somente nosso sexo e nossa idade; todo o resto não é senão a superestrutura. Nossa consciência não depende mais de nosso ser histórico, mas de nosso ser biológico, essencialmente definido por nossa sexualidade (p. 88).

Para Bakhtin, este ser biológico e abstrato, o indivíduo biológico não tem, estritamente falando, uma realidade, a não ser como princípio e fim da ideologia moderna. Pois fora de uma sociedade e de condições socioeconômicas objetivas, o homem não tem qualquer existência.

Para entrar na história, não é suficiente nascer fisicamente, a maneira do animal, que não entra na história. É necessário, por assim dizer, um segundo nascimento, um nascimento social. Nós não nascemos um organismo biológico abstrato, mas aristocrata ou camponês, burguês ou proletário, este é o ponto capital. Ao qual se acrescenta o fato de se nascer francês ou russo, de nascer, enfim, em 1800 ou em 1900. E não é senão através dessa localização social e histórica que nós apreendemos nossa realidade e que se define o conteúdo de nossa relação com a vida e com a cultura (p. 93).

Bakhtin (1927/1980), entretanto, não chega à raiz ideológica do freudismo, o que consegue Freitas (1991), ao mostrar o parentesco entre o pensamento freudiano e aquele que sustenta a construção do estado moderno, particularmente em Hobbes (1651/1988). Para Hobbes o homem é corpo, o homem é um ser que deseja, e não há limite para sua liberdade senão sua capacidade de desejar. E quando dois homens desejam a mesma coisa, tornam-se inimigos, de forma que em estado de natureza o homem está em uma situação de guerra de todos contra todos. É somente a instituição da figura do Estado, em favor da qual, por sua segurança, os homens abdicarão de seus desejos egoístas que esta guerra poderá ser estancada. Um estado que, pelo poder da espada, faça com que as palavras sejam mais do que palavras e os contratos sejam cumpridos. Só o Estado é, desta

forma, capaz de garantir, através da coerção, a paz e a liberdade humana. A esta concepção de Hobbes, Freitas traça um paralelo com a seguinte citação de Freud (1927/1953),

Não é verdade que a mente humana não tenha passado por qualquer desenvolvimento desde os tempos primitivos e que, em contraste com os avanços da ciência e da tecnologia, seja hoje a mesma que era nos primórdios da história. Podemos assinalar de imediato um desses progressos mentais. Acha-se em consonância com o curso do desenvolvimento humano que a coerção externa se torne gradativamente internalizada, pois um agente mental especial, o superego do homem, a assume e a inclui em seus mandamentos. Toda a criança nos apresenta esse processo de transformação; é só por esse meio que ela se torna um ser moral e social. Esse fortalecimento do superego constitui uma vantagem cultural muito preciosa no campo psicológico (p. 14).

Tanto em Hobbes como em Freud, a civilização passa pela coerção da natureza do homem. A figura do superego aparece aqui, segundo Freitas (1991), como uma internalização do Estado hobbesiano.

A psicanálise bem se ocupou dos *impulsos naturais do homem* com sua teoria dos instintos, já pós-Schopenhauer. E do inconsciente, no qual tudo o que é de ruim na mente humana está contido como predisposição. Impulsos concebidos como nocivos e incompatíveis com a civilização, por definição. Daí a conseqüente necessidade de censura e superego – Estado – para lidar com eles, numa relação de coerção e poder. A lei e a ordem, de fora para dentro, autoridades *ex-machinae*, porque concebidas como fora do homem, exteriorizando as causas, Estado ou Superego, e os efeitos: a lei e a ordem (p. 39).

Tal concepção de homem se vê marcada por uma ruptura irreconciliável entre natureza e cultura. A partir de Hobbes, mas também com Freud, o homem é vítima ou algoz da natureza, nunca seu amigo. A conseqüência disso é o estabelecimento do superego e da censura que passa a censurar e distorcer o inconsciente (natureza), cindindo sua expressão em um conteúdo manifesto e um conteúdo latente. Freitas (1991) aponta o caráter ideológico desta proposição.

Como os pressupostos psicanalíticos não tem o poder de transformar a realidade, isto é, o processo natural dos sonhos não vai se desenvolver de acordo com sua cartilha, faz-se necessário libertar o pensamento da experiência como de fato se apresenta nos sonhos. A ideologia psicanalítica arruma os fatos sob a forma de um processo absolutamente lógico que se inicia a partir de uma premissa aceita axiomáticamente – por exemplo, os sonhos são satisfação de desejo e inventariam os possíveis desejos dentro da conflitiva edípica privilegiada por Sigmund -, tudo o mais sendo deduzido dela; e o que aí não se encontra, diz-se que foi subtraído pela censura, e o que se encontra e eventualmente contradiga a interpretação final pode sumir no remanejamento das associações, agindo o psicanalista com uma coerência que não se encontra em parte alguma de terreno da realidade. O conceito de censura que cinde um sonho em seu conteúdo manifesto e outro latente é a varinha de condão nas mãos do psicanalista que faz aparecer ou desaparecer aquilo que lhe falta ou lhe sobra na demonstração de suas verdades. São, portanto, ideológicos os trabalhos do sonho e da interpretação (p. 120).

Este processo ideológico tem seu passado na formação do estado burguês, marcado pela crise da representação pós Idade Média e o ceticismo cartesiano e hobbesiano que vê o homem como máquina ou como animal sedento de poder. Tem também um futuro, ou um presente, no predomínio do modelo biológico das neurociências sobre o psicológico.

Por vezes, a perspectiva psicológica é a do behaviorismo, que só reconhece o que pode ser positivamente mensurado. Por outras, variações de comandos hipnóticos reciclados em linguagem nova apresentam-se como novidades técnicas de cunho científico. Ou então nos perdemos em divagações místicas tomando por realidade objetiva o conteúdo das fantasias. Num outro extremo, o “psicológico” torna-se mero produto do órgão. Ocorre como que uma emancipação tirânica de cada um dos pólos. Cada vez mais as fronteiras entre o orgânico e o psicológico tendem a apagar-se, mas na medida em que isso não apresenta um avanço conjunto, mas sim um avanço quase que exclusivo das neurociências somado ao declínio da psicanálise, método que conquistou a hegemonia da abordagem psicológica, essa

derrubada de fronteiras tem servido mais a uma invasão pura e simples do psicológico pelo biológico. Não se trata de negar o substrato orgânico dos processos psíquicos, mas sim de evitar o reducionismo que suprime as diferenças (Freitas, 1996, p. 193).

O que a perspectiva biológica nega em sua abordagem do fenômeno psicológico (que para ela limita-se ao sintoma e à sua remoção) é a questão do significado e da complexidade do psicológico, que engloba tanto o fenômeno biológico como o histórico e o cultural. Perpetua, ao conceber o corpo como uma máquina e a psique como um produto desta máquina, a ruptura entre natureza e cultura. O oposto disso seria Rousseau? Freitas (1991) aponta, aqui, um outro caminho: talvez uma visão de homem que se contraponha a esta passe por Espinosa, Kant ou Jung.

Se no próprio inconsciente, espaço dos instintos, for concebido um centro ético que mobilize um processo de totalização a partir das contradições com a sociedade, numa mediação com o ego – não se trata de um Kant estático, pois este centro ético não é uma categoria imutável, mas algo que se forma historicamente na dialética que se estabelece entre a sociedade e o indivíduo – bem, aí fecha. Ou espinosamente, uma ação gerada pela necessidade de sua própria essência (p. 39).

Quando Freitas (1991) fala um centro ético localizado no inconsciente, está referindo-se à noção junguiana de *Selbst*, também traduzida como *Self* ou *Si-mesmo*. Bem diferente do conceito de *Self* da psicologia contemporânea, que o localiza no eu, Jung (1961) define o *Self* como o centro do inconsciente e, ao mesmo tempo como a totalidade da personalidade.

O *si-mesmo* é uma realidade sobre-ordenada ao eu consciente. Abrange a psique consciente e a inconsciente, constituindo por esse fato uma personalidade mais ampla que também somos. (...) Mas não devemos nutrir a esperança de chegar a uma consciência aproximada do *si-mesmo*; por mais extensas e consideráveis que sejam as paisagens interiores e os setores apreendidos pela consciência, não desaparecerá a massa imprecisa e uma soma desconhecida de inconsciência, que também faz parte da totalidade integrante do *si-mesmo* (p. 358).

O *Self*, enquanto arquétipo pode, deste modo, ser comparado às categorias kantianas, com a diferença de que o arquétipo não é estático e imutável como as categorias, mas histórico. A relação entre o arquétipo e as categorias kantianas já fora antes apontada por Jung (1936/1959). A novidade, aqui, está não só na proposição do caráter histórico dos arquétipos, como também na relação entre Jung e Espinosa. De maneira semelhante a Jung, Espinosa (1677/1989) descobre uma razão dentro da própria natureza. Assim, corpo e alma não se opõem, nem é o corpo o causador das paixões sofridas pela alma, como queria Descartes (1641/1983), mas são expressões de uma única substância, definida por Espinosa como Natureza ou Deus. A alma é, assim, a força pensante, a idéia do corpo, a expressão da atividade do atributo Pensamento da substância primeira (Natureza ou Deus). O corpo, por sua vez, é a expressão da atividade do atributo Extensão da substância. Não há, portanto, uma relação hierárquica entre corpo e alma, nem uma oposição irreconciliável entre natureza e cultura. O apetite do corpo e sua imagem psiquificada como desejo da alma (que Espinosa chama de *conatus*) movem a vida, e o desejo realizado aumenta nossa força para existir e pensar, sendo a realização do desejo chamada de alegria e o desejo frustrado de tristeza. As afecções e os afetos exprimem nosso *conatus*, e sofremos paixão se somos passivos e, portanto somos causa eficiente parciais do que se passa em nós, ou ativos quando somos causa total do que se passa em nós. O estado civil e a cultura não nascem, portanto para Espinosa, contra o estado de natureza. A cultura não nasce de um contrato social no qual o indivíduo abdica do seu desejo em prol do estado, mas “quando os homens, em estado de natureza, descobrem as vantagens de unir forças para a vida em comum, não fazem pactos nem contratos, mas formam a multidão ou a massa como algo novo: o sujeito político” (Chauí, 1995, p. 76). Assim é o arquétipo que, como imagem psiquificada do instinto, dá origem a todas as representações simbólicas que nos distanciam da pura instintividade e nos inserem na cultura. Assim a libido, que Jung (1912/1986), à semelhança do *conatus* de Espinosa, traduz também como apetite e desejo, é a energia psíquica que move a vida (e enquanto psíquica não puramente instintiva) que se reprimida não gera cultura, mas sofrimento, tristeza e neurose. Da mesma forma a organização social, que surge da necessidade de cooperação entre os homens em favor da sobrevivência, e não de um contrato social.

Segundo Freitas (1991), a tarefa do homem contemporâneo é, portanto, a de buscar sementes no passado que permitam a ele restabelecer uma relação com a natureza, o que não é possível sem a crítica dos cânones da cultura contemporânea.

Se é possível dizer que a cultura surge através de um opus contra naturam, hoje poderíamos acrescentar que o estabelecimento de uma relação saudável com a natureza dos homens passa inevitavelmente por uma opus contra culturam. Dizendo ‘passa por’ digo necessariamente um confronto real, vivências concretas que atravessem a cultura desde dentro. Não se trata de um abandono ingênuo das realidades culturais nem de um compromisso com a barbárie; qualquer dessas duas alternativas redundaria apenas em marginalização ou massacre dos homens alienados de sua cultura e natureza. Pois se a cultura se dá a partir de um esforço contra a natureza, a negação pura e simples da cultura ao invés de nos devolver a uma natureza íntegra forçosamente nos legará uma natureza mutilada, uma vez que é impossível reverter o processo histórico e retornar a uma origem além e aquém da história. Esta fantasia está definitivamente exilada do espaço/tempo. Natureza e cultura encontram-se de tal modo amalgamadas na experiência humana que não são mais separáveis, nem descartáveis em nenhuma de suas polaridades. Para um encontro saudável com a natureza humana, é necessária uma recriação sócio-cultural do homem que concomitantemente recrie a relação com a natureza. Uma recriação política do humano e uma recriação humana da política. É a recriação da própria natureza humana que opera a recriação sociocultural. E vice versa, sincronisticamente. (...) A confrontação com o inconsciente pela consciência e desta por conteúdos emergentes do inconscientes é um dos locais privilegiados para a recriação da relação natureza/cultura na praxis humana. Por isso compreende-se o efeito destrutivo provocado pelo esmagamento da noção de inconsciente por Freud ao reduzi-lo a uma sexualidade determinista e destruidora, cegueira dos instintos. O bom selvagem e as pestes do id são apenas a mesma coisa ao contrário. Apesar dos sinais opostos, na concepção de ambos natureza e cultura aparecem como realidades mutuamente exclusivas. (...) A integração possível entre dimensões antípodas, num processo a

ser constituído pela ação humana colapsa na posição a-dialética de Freud entre um princípio do prazer (natureza) irreconciliável com um princípio de realidade (cultura). É preciso salvar uma dialética que recolha a possibilidade de uma integração construtiva entre natureza e cultura, inconsciente e consciência, sem cair num elogio naturalista ao bom selvagem nem tampouco no cinismo (p. 138).

Poderíamos encerrar este capítulo dizendo que Freitas (1991) procura com seu trabalho empreender a tarefa benjaminiana de pentear a história a contrapelo, buscando na história da filosofia e da psicologia elementos que nos permitam um distanciamento e, através dele, uma compreensão e uma crítica da cultura. Por isso as noções de história e de cultura são fundamentais na construção epistemológica deste trabalho. Daí uma proximidade natural com autores que postulam um entendimento do homem em termos da construção da cultura. A questão da história aparece também evidente no modo em que procuramos situar as teorias. A história aparece aqui como uma metodologia que visa buscar a construção epistemológica das teorias. Pois a história das teorias é a história de seus conceitos constitutivos, de seus construtos, de suas formações e transformações ao longo da história do pensamento e da filosofia. Deste modo, procuramos abordar nossos conceitos fundamentais a partir de sua evolução histórica. Esperamos com isto tornar mais claros nossos pressupostos e quiçá trazer à tona aspectos já esquecidos ou negligenciados dos conceitos trabalhados. O presente capítulo fecha, por assim dizer, um ciclo com nosso primeiro capítulo sobre a imagem mental, colocando a interpretação junguiana no âmbito da cultura. Tanto aqui como lá, a cultura aparece como o substrato a partir do qual torna-se possível empreender a aventura da interpretação das imagens produzidas pela imaginação. Do mesmo modo, a proposta da impossibilidade de esgotar o símbolo na interpretação fecha com a proposição de Kant da derrubada do argumento ontológico. É impossível chegarmos a um conhecimento absoluto. Freitas (1996) comenta algo sobre isto quando critica a necessidade cartesiana de um saber absoluto, “claro e distinto”, a partir do ponto de vista de Pascal (1662/1973), que propõe a possibilidade de reconhecermos a existência de algo mesmo desconhecendo a sua natureza.

Capítulo 11

Conclusão

A fim de concluir esta primeira parte do trabalho, sintetizaremos os resultados de nossa busca de elementos para compreender a linguagem simbólica do brincar em algumas proposições. A linguagem simbólica do brincar apresenta-se como uma imagem e como uma narrativa. Isto quer dizer que a produção simbólica no brincar, tal qual a produção simbólica em geral, não é uma reprodução das situações dadas no mundo empírico e real, mas uma construção mental cujo sentido é dar uma ordem ao mundo. E é com a finalidade de construir sentido e ordenar a experiência do mundo que a criança, através do brincar, constrói estórias, ou se quisermos, narrativas ficcionais. Essas imagens, estórias e narrativas simbólicas estão plenas de elementos culturais. Esses elementos culturais estão presentes na construção das imagens, das narrativas e dos símbolos. Eles aparecem na semelhança morfológica entre o mito e a fantasia, quer seja na forma estrutural como as estórias são construídas, como nos tipos e funções dos personagens e no caráter mágico deles.

O elemento caráter mágico dos personagens leva-nos ao problema do pensamento simbólico, o qual subdivide-se em um aspecto cognitivo, e um aspecto projetivo. Esta divisão é, na verdade, mais didática do que exata, pois ambos os aspectos encontram-se amalgamados. Fato é que encontramos autores, como Lévy Bruhl (1910/1947), Frazer (1900/1982) e James (1893), que enfatizam mais o aspecto pré-lógico, o afrouxamento do pensamento dirigido, ou o caráter associativo do pensamento simbólico, enquanto outros, como Lévy Bruhl e Mauss (1903/1974), enfatizam o caráter afetivo das representações mágicas ou simbólicas. O primeiro enfoque levou a estudos do aspecto cognitivo do pensamento simbólico em relação ao pensamento lógico, através do estudo das narrativas (Bruner, 1986/1997), ou então da relação entre as figuras de linguagem da retórica e a forma associativa do pensamento simbólico (Freud, 1905/1952). O segundo enfoque levou ao caráter projetivo do pensamento simbólico e ao problema da identificação primordial entre sujeito e objeto (Freud, 1912/1953; Jung, 1921/1991; Jung, 1931/1993). A presença de aspectos afetivos, juntamente com o caráter associativo e projetivo do pensamento simbólico dá a característica fantástica que encontramos tanto nas narrativas encenadas no brincar como na mitologia. Não importa se esses elementos culturais são

adquiridos ou se eles surgem de forma espontânea através dos arquétipos, o importante é que eles constituem a base sobre a qual é construído o sentido das estórias, de modo que qualquer interpretação terá de reconstituir esta base e reconstruir com ela o sentido inconsciente das estórias encenadas no brincar.

A escolha pelo modelo interpretativo de C. G. Jung deveu-se a nosso entendimento de que ele melhor atende às necessidades acima expostas. Ele é o nosso recorte, o instrumento que utilizamos para apreender esta realidade da imaginação simbólica e, portanto, também um dos elementos utilizados para compreender a linguagem simbólica do brincar. É em função disso que dedicamos uma boa parte deste trabalho à construção desse modelo desde suas bases históricas e epistemológicas. Iniciamos este processo com uma história do conceito de símbolo, mostramos ali, com Von Schubert, Carus, Goethe, Kant e Schelling que o símbolo e a imaginação criadora tem uma função de ordenação da realidade, produzindo um distanciamento da realidade imediata a fim de construir sentido sobre ela. Em seguida, vimos como C. G. Jung retomou esse ponto de vista nos conceitos de arquétipo e símbolo. Na continuação de nossa investigação sobre arquétipo e símbolo, vimos como o material da fantasia obedece a uma organização narrativa, tanto como estrutura narrativa como na regularidade da funções dos personagens. A estrutura da narrativa foi dividida por Jung em Exposição, Desenvolvimento, Culminação ou Peripécia e Solução ou Resultado. Postulamos, também, que há, segundo Jung, uma classificação e uma divisão das funções dos personagens do mito e da fantasia em Eu (Ego), Sombra, Anima e Animus e Si-mesmo.

No capítulo sobre a interpretação propriamente dita, vimos que o modelo de interpretação de Jung (1928/1984) desdobra-se em dois momentos, na contextualização e na amplificação. A contextualização é a reconstituição do contexto do material da fantasia e está baseada na consideração objetiva da imagem ou narrativa, nas associações do sujeito com o conteúdo da fantasia, na observação da série de imagens ou narrativas e na comparação da imagem da fantasia com a situação de vida atual. A amplificação é a contextualização das imagens ou narrativas dentro da produção cultural da humanidade. Fechamos, finalmente, essa primeira parte resgatando o aspecto aristotélico do pensamento de Jung, demonstrando a importância da história e da cultura para sua noção de construção do sujeito. Com esse capítulo sobre a escola junguiana de Porto Alegre

esclarecemos nosso ponto de vista acerca da teoria de C. G. Jung e estabelecemos uma ponte com alguns dos estudos de filosofia que analisam o homem a partir de sua formação histórico-cultural. Aproximamo-nos, deste modo, do paradigma das ciências humanas. Tal aproximação é um ponto importante desse trabalho, de modo que continuaremos a falar sobre ele no capítulo seguinte.

Parte II – Imagem, Símbolo e Narrativa: Interpretação do Brincar Simbólico

A partir de agora passaremos do estudo teórico ao estudo empírico. Percorremos até aqui um caminho teórico no qual estudamos o status da imagem mental, o caráter de linguagem da imagem, a imaginação criadora na formação histórica da psicologia e na construção das teorias modernas do símbolo. Estudamos também o papel do arquétipo na produção simbólica, sua relação com a narrativa, bem como o problema do pensamento simbólico e da interpretação do símbolo construído pela imaginação. Com esse estudo fundamentamos nosso ponto de vista acerca do conceito de símbolo e o de imaginação simbólica e brincar simbólico a partir do paradigma da Psicologia Analítica de C. G. Jung. No estudo empírico que se segue investigaremos dois elementos presentes na proposição de que o brincar simbólico é uma narrativa: a linguagem e a função organizadora da narrativa. Se o brincar simbólico é uma narrativa ele deve possuir uma função organizadora da experiência, por outro lado, o brincar simbólico deve, ele próprio, organizar-se a partir de elementos lingüísticos, sejam estes imagens ou linguagem.

Capítulo 12

Pesquisa e Clínica Psicológica

O modelo de pesquisa mais comum no âmbito da clínica psicológica é o estudo de caso. Uma rápida olhada na história da psicologia clínica mostra que os autores clássicos: Pierre Janet, Sigmund Freud, C. G. Jung e seus alunos têm se utilizado do estudo de caso único (com um só paciente) como o método privilegiado de apresentar suas técnicas terapêuticas ou de discutir teorias acerca da natureza psicológica do homem. Um olhar um pouco mais acurado revela que estes autores têm utilizado o caso, em geral a história clínica de um sujeito, como meio através do qual uma técnica é exposta ou uma proposição teórica é apresentada e discutida. Estuda-se não o caso, mas dentro dele, esta é uma das principais características da pesquisa na clínica psicológica. Uma outra característica é a situação peculiar de pesquisa, que reúne em uma só pessoa e em um só momento a figura do pesquisador e a do terapeuta, o que coloca-nos alguns problemas, como o do lugar do pesquisador ou da natureza da coleta de dados. Isto porque em tal situação não podemos nos utilizar de alguns instrumentos comumente utilizados para validar a coleta de dados, como a filmagem ou a gravação dos diálogos. Na clínica, pelo

contrário, deparamo-nos com a necessidade de coletar os dados a partir de uma descrição escrita das sessões. Mas assim como a história da pesquisa em psicologia clínica nos oferece uma metodologia adequada de coleta de dados, a atual discussão, em voga nas ciências humanas, nos oferece um aporte teórico em torno do lugar do pesquisador em situações análogas de pesquisa. A Antropologia, por trabalhar diretamente com a pesquisa participante, é particularmente profícua em relação a esta discussão, principalmente a Antropologia hermenêutica.

A visão hermenêutica, na Antropologia, foi desenvolvida por Clifford Geertz (1989), a partir da proposta de Dilthey (1900/1971) de estabelecer uma Ciência do Espírito ou uma Ciência Humana que se distinga tanto metodologicamente como epistemologicamente das ciências naturais. Aliás, é a partir de Dilthey que tal distinção será estabelecida. Atualmente a epistemologia das ciências humanas tem encontrado em Mikhail Bakhtin (1930/1995) um de seus principais interlocutores, e será a partir de Bakhtin que apresentaremos alguns elementos desta visão de mundo.

Para Bakhtin, há entre as ciências humanas e as ciências naturais uma diferença de objeto e de método. Quanto à diferença de objeto, a proposta de Bakhtin pode ser resumida de acordo com o que segue.

As ciências matemáticas e naturais não reconhecem o discurso como uma forma de orientação. (...) Todo o aparelho metodológico das ciências matemáticas e naturais está orientado para o domínio de um objeto reificado, que não se revela no discurso, nem comunica nada de si mesmo. Aqui, o conhecimento não está ligado à recepção e à interpretação do discurso ou dos signos procedentes do objeto.

Nas ciências humanas, diferentemente das ciências naturais e matemáticas, surgem os problemas específicos do estabelecimento, da transmissão e da interpretação dos discursos do outro (Bakhtin, 1934, citado por Todorov, 1981; p. 29).

Assim, a diferença de objeto é que nas ciências humanas o objeto é um texto.

A nós interessa a especificidade das ciências humanas, esta dirigida para os pensamentos, os sentidos, as significações, etc., que vêm do outro, e que são realizadas e oferecidas ao pesquisador unicamente sob a forma de um texto. O texto é aquela realidade imediata (realidade do pensamento e das experiências) onde somente dentro da qual podem se constituir estas disciplinas (lingüística, filologia, estudos literários), e este pensamento. Lá onde não está o texto, não há também objeto de pesquisa e de pensamento (Bakhtin, 1959, citado por Todorov, 1981; p. 31).

Deste modo, o objeto de estudo das ciências humanas pode ser definido como sendo o homem enquanto produtor de textos, o homem enquanto produtor de significado.

As ciências humanas são as ciências do homem em sua especificidade, e não de uma coisa sem voz e de um fenômeno natural. O homem em sua especificidade humana se exprime (fala), isto é, cria um texto. Onde o homem é estudado fora do texto e independentemente dele, este não é mais o lugar das ciências humanas (anatomia, fisiologia humana, etc.) (Bakhtin, 1959, citado por Todorov, 1981;p. 32).

Mas a produção de textos pelo homem não se limita à linguagem falada ou escrita. Para Bakhtin (1959, citado por Todorov, 1981), “a ação humana é um texto em potencial (p. 33)”. Podemos já antever aqui a origem do conceito de ação na moderna psicologia cultural. Esta procura estudar não o comportamento, mas a ação humana. Talvez possamos arriscar uma definição um tanto grosseira, mas eficiente de ação, ao defini-la como um comportamento dotado de um *telos*, de um sentido ou significado que só pode ser trazido à tona ao investigarmos o conteúdo da consciência (ou do inconsciente). E este conteúdo só estará disponível na forma de um material semiótico, seja como palavras ou imagens.

Em sua tentativa de estabelecer uma “psicologia objetiva”(p.48), Bakhtin (1930/1995) postula que “a realidade do psiquismo interior é a do signo” (p. 49), e que portanto, a única forma de apreendermos a atividade psíquica é através do estudo de sua produção de significados. Quanto a esta produção, afirma Bakhtin (1930/1995), “a atividade psíquica constitui a expressão semiótica do contato entre o organismo e o meio

exterior. Eis porque o psiquismo interior não deve ser analisado como uma coisa; ele não pode ser compreendido e analisado senão como um signo” (p. 49).

A definição e a delimitação do objeto de estudo das ciências humanas como sendo de caráter semiótico provoca e implica, também, na elaboração de um método específico e afinado com este objeto. Quanto ao método, Bakhtin (1922, citado por Todorov, 1981) retoma Dilthey e Max Weber, ao propor que a Compreensão e não a Explicação corresponde melhor ao modo científico-humanístico de abordagem do objeto. Segundo o dicionário de filosofia de Abbagnano (1982), o conceito de Compreensão surgiu com Dilthey no âmbito das ciências da História, em função da impossibilidade de se entender o fenômeno histórico a partir de uma relação puramente de causa e efeito, nos moldes de uma ciência natural, e da necessidade de abordar a história como uma produção humana. A questão da causalidade foi, entretanto, reintroduzida no conceito de compreensão por Max Weber, embora em um sentido qualitativamente diverso do proposto pelas metodologias da ciência natural. Atualmente, o método compreensivo envolve o que Gadamer (1986/1997) chamou de fusão de horizontes.

Sempre que se trata de sentido, de linguagem, estamos condenados a limitações impostas pelo horizonte que resulta da projeção de nossa pré-compreensão, determinada pelas tradições, com as quais não cessamos de dialogar. A este diálogo, autores contemporâneos como Gadamer, têm chamado hermenêutica, ou interpretação. Nele, repõe-se tradições apropriadas a partir de nossa imersão no ‘mundo’ muito específico que circunscreve nossa possibilidade de atribuição de sentido. Por isso essa apropriação ou tradução consiste antes em redefinição que em reiteração do já dado. Daí se entende o caráter essencialmente aberto da idéia de horizonte, que indica, portanto, além do limite, disponibilidade criativa, ou seja, receptividade para acolher outras tradições, outras culturas - esta a origem da célebre metáfora fusão de horizontes (Soares, 1994; p. 12).

Uma característica importante desta metodologia, descrita acima por Soares, é o papel ativo do pesquisador no processo de interpretação. Se a compreensão do universo do outro só é possível a partir de uma fusão do horizonte (visão de mundo) do pesquisador com o horizonte do sujeito pesquisado, então o pesquisador tem um papel

extremamente ativo no processo de pesquisa e de entendimento do outro. Assim, o próprio pesquisador necessariamente terá de se considerar incluído neste processo como uma ‘variável’. Como diria Bakhtin (1970, citado por Todorov, 1981),

As ciências do espírito: seu objeto é não um, mas dois ‘espíritos’ (o estudado e o estudante, que não devem jamais se fundir em um só espírito). Seu verdadeiro objeto é a inter-relação e a interação de espíritos (p. 38).

Ou ainda,

Em uma interpretação ingênua e realista, a palavra ‘compreensão’ induz a um erro. Não se trata de um reflexo exato e passivo, de um desdobramento da experiência de outro em mim mesmo (um tal desdobramento é totalmente impossível), mas de uma tradução da experiência em uma perspectiva axiológica inteiramente outra, a partir de novas categorias de avaliação e de formação (Bakhtin, 1922, citado por Todorov, 1981; p. 39).

A consequência natural de tal processo de interpretação é a relativização dos pressupostos do pesquisador, a fim de apreender o sentido da ação do outro.

O relativismo como uma linha dentro da Antropologia não se constitui num aceitar qualquer coisa, ou perder qualquer tipo de julgamento moral, como se o pesquisador deixasse de ser humano em campo e assimilasse por completo o outro, num quase ato de canibalismo. Geertz contrapõe e explica que não se trata desse tipo de assimilação, mas de algo muito além, no sentido de apreender, entre outras questões, o particular e o singular do outro, a diferença (Giacomazzi, 1994).

O processo de fusão de horizontes é o próprio processo de interpretação. Segundo Soares (1994), a interpretação mobiliza quatro componentes fundamentais: 1- as concepções que conformam o mundo do pesquisador, que representam o seu horizonte; 2- a positividade do objeto que, com sua configuração histórico-cultural, participa do diálogo com o pesquisador, resistindo a suas projeções; 3- instrumentos metodológicos ou científicos; 4- imaginação produtiva, sem a qual a projeção de pressuposições resultaria inevitavelmente em simples reiteração. A idéia de fusão de

horizontes implica que a compreensão do horizonte do outro depende de uma permeabilidade, de uma flexibilidade de meu horizonte e de minha lógica diante da visão de mundo do outro. É justamente essa necessidade epistemológica que nos coloca diante dos problemas trazidos pelo que se chama de relativização. Mas entendido neste sentido, fica claro que o relativismo é uma opção, ou melhor uma necessidade metodológico-epistemológica de um exercício que permita deixar o outro falar, expressar sua lógica e sua visão de mundo, e que, por outro lado, permita ao pesquisador a atividade da compreensão. E é por isso que o pesquisador escreve, ele descreve o discurso e a ação do outro, e aí sim, nesta ação de escrever ele o constrói, ou o reconstrói em uma mistura (inevitável) de seu horizonte com o do horizonte do outro. E é este o momento em que o pesquisador lança mão do que Soares (1994) chamou de imaginação produtiva.

Essa construção é necessária na medida em que o texto antropológico é uma interpretação. Porque compreender a ação do outro implica em um desvelar do sentido, dos valores e dos significados que subjazem esta ação. A diferença básica entre a antropologia e a psicologia será que, para a primeira, o outro está representado pela cultura e os valores e o sentido que norteiam a ação de seus agentes será buscada no espaço público. Enquanto que o outro da psicologia é o indivíduo, mesmo que este indivíduo seja tomado enquanto um ser público ou social, e os signos que ela busca para entendê-lo, ela os encontra no espaço privado. Mas, enquanto ambas estiverem preocupadas na compreensão da lógica de funcionamento do outro, não importando se este outro seja uma cultura ou um indivíduo, ambas estarão comprometidas com um movimento interpretativo dos símbolos ou signos que o norteiam. Este é, na verdade, o ponto em comum que une estas duas ciências em torno da construção de seu objeto de pesquisa, o fato de ambas trabalharem na interpretação dos símbolos que dão sentido à ação do outro. Uma psicologia que pesquise neste sentido será uma psicologia interpretativa, e os textos produzidos por ela serão uma construção na tentativa de compreender o funcionamento do outro.

Mas o processo de construção de um texto de tal ordem implica, conforme já foi mencionado, em uma tentativa de apreender, ou compreender, a lógica do outro. Portanto, ele tem o sentido de um esforço que visa apreender o outro em sua peculiaridade, em sua singularidade. E aqui aparece uma diferença epistemológica

essencial em relação ao processo de conhecimento das ciências naturais. Enquanto estas estão preocupadas na apreensão de uma característica geral, ou na formulação de uma lei universal, as ciências humanas estarão preocupadas, ao menos em um primeiro momento, na apreensão do singular, pois ela pressupõe que a marca distintiva do humano está justamente no singular. E vem daí a idéia de Geertz (1989) de que a pesquisa antropológica, tal como a pesquisa em psicologia profunda, visa não uma generalização entre casos mas uma generalização dentro deles.

Generalizar dentro dos casos é chamado habitualmente, pelo menos em medicina e em psicologia profunda, uma inferência clínica. Em vez de começar com um conjunto de observações e tentar subordiná-las a uma lei ordenadora, essa inferência começa com um conjunto de significantes (presumíveis) e tenta enquadrá-los de forma inteligível. As medidas são calculadas para previsões teóricas, mas os sintomas (mesmo quando mensurados) são escrutinados em busca de peculiaridades teóricas - isto é, eles são diagnosticados. No estudo da cultura, os significantes não são sintomas, mas atos simbólicos ou conjuntos de atos simbólicos e o objetivo não é a terapia, mas a análise do discurso social. Mas a maneira pela qual a teoria é usada - investigar a importância não aparente das coisas - é a mesma (Geertz, 1989, p. 36).

Na verdade, a proximidade apontada por Geertz entre a Antropologia e a Psicologia é ainda maior, pois na psicologia profunda, o verdadeiro objetivo da análise psicológica não é analisar os sintomas, mas compreender o discurso do outro, justamente a partir de suas ações e de sua produção simbólica. Justamente, em função disso, é que se faz importante a busca de uma objetividade do dado empírico, sem dúvida de uma objetividade relativa à fusão de horizontes e, portanto relativa à subjetividade do pesquisador, mas que busca respeitar o que Soares (1994) chama de “a identidade ontológica imperscrutável do objeto”. Sem um respeito a essa identidade ontológica do objeto, corremos o risco de fazer de nosso trabalho interpretativo um mero exercício narcísico de autoprojeção. Pois é a realidade do objeto, sua “densidade significativa imanente”(p.13) que, oferecendo uma resistência a nossa leitura e a nossa visão, atua

como uma opacidade reguladora da interpretação. Em suma, não podemos nunca deixar o objeto se perder no processo de construção.

A Antropologia tem uma técnica bem específica para a captura desse objeto: a etnografia. A etnografia envolve todo um processo de apreensão dos signos do objeto de pesquisa (no caso um determinado grupo, ou uma população). Mas envolve também todo um processo descritivo, chamado hoje por Geertz (1989) de “descrição densa”(p. 15). A etnografia revela um contínuo processo de diálogo entre o pesquisador e seus dados, no qual a sua subjetividade tem de ser claramente expressada em prol da fidedignidade e da objetividade científica. E aqui não importa se o texto etnográfico adquira um caráter literário, desde que essa construção favoreça o entendimento das ações e das situações vividas em campo.

Resumindo, os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda ou terceira mão. (Por definição, somente um ‘nativo’ faz a interpretação em primeira mão: é a *sua* cultura.) Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são ‘algo construído’, ‘algo modelado’ - o sentido original de *fictio* - não que sejam falsas, não fatuais ou apenas experimentos de pensamento. Construir descrições orientadas pelo ator dos envolvimento de um chefe berbere, um mercador judeu e um soldado francês uns com os outros no Marrocos de 1912 é claramente um ato de imaginação, não muito diferente da construção de descrições semelhantes de, digamos, os envolvimento uns com os outros de um médico francês de província, com a mulher frívola e adúltera e seu amante incapaz, na França do século XIX. Neste último caso, os atores são representados como hipotéticos e os acontecimentos como se não tivessem ocorrido, enquanto no primeiro caso eles são representados como verdadeiros, ou pelo menos aparentemente verdadeiros. Essa não é uma diferença de pequena importância: é precisamente a que Madame Bovary teve dificuldade em apreender. Mas a importância não reside no fato de a história dela ter sido inventada enquanto a de Cohen foi apenas anotada. As condições de sua criação e o seu enfoque (para não falar da maneira e da qualidade) diferem, todavia uma é tanto uma *fictio* - ‘uma fabricação’ - quanto a outra (Geertz, 1989, p. 26).

Um bom exemplo desta fusão entre texto científico e texto literário nos é dado pela etnografia do Prof. Hélio Silva, num trecho que já se tornou clássico na *Etnografia no Brasil*:

No fim da tarde em que procurei Lucrécia pela primeira vez, em sua pensão, Diana abriu a porta do quarto. Supus um viado, um simples viado - ela em nada traía o travesti que depois encontrei no Tigresa.

Maura pede ajuda no fétido banheiro da pensão de Darling. Acabávamos de chegar e Maura disse que estava doida de vontade de fazer xixi. Lucrécia segue pelo corredor escuro. Maura me pede ajuda. Entro com ela no banheiro. Ela me confessa, uma expressão de dor: “já morei em tantos lugares iguais a esse... é horrível...” Fico em silêncio e olho em volta: o grande balde plástico atulhado de papéis sujos, o vaso sujo e sem tampo, a pequena janela aberta para a rua. Lucrécia chega com o papel e nos passa pela porta. Maura tem nojo e me pede que segure suas mãos. Seguro e ela sobe no vaso com dificuldade. Faz xixi. Limpa-se com o papel. Apoia-se em mim e volta ao chão. Peço para ver sua boceta e ela tem um sorriso terno e delicado: empina-se para que eu a veja. Abaixo-me um pouco: um corte reto separa definitivamente os grandes lábios, mas na base o corte não termina, dois grandes lábios que pendem, parecendo um par de coisas, duas coisas semelhantes, juntas, mas que não constroem uma unidade. Penso em duas linhas paralelas, sem uma *gestalt*, além do sorriso de Maura (Silva, 1993, p. 45).

Aqui a imaginação enquanto ficção e construção serve para nos transmitir uma realidade, com todo o seu aspecto dramático vivenciado pelo pesquisador. A subjetividade do autor está de tal forma presente que ela é um aspecto da própria descrição. E é esta subjetividade que nos revela o aspecto fétido e insalubre da pensão de Darling, mas também a dor dos seus habitantes e a do próprio pesquisador como testemunha da vida daquelas pessoas. A ficção construída por Helio Silva tem a qualidade de nos transmitir não só uma descrição, mas também os sentimentos suscitados a ele e quem sabe a seus informantes por estarem vivendo naquele lugar. A narrativa e a imagem que ele nos pinta da vida daquelas pessoas naquela pensão talvez seja mais

fidedigna do que a imagem produzida por um vídeo, se por acaso a filmássemos, a menos que o diretor de filmagem tenha um talento poético.

A psicologia clínica também tem uma técnica que, a semelhança da técnica etnográfica, permite ao pesquisador penetrar no universo simbólico do outro, apropriando-se de seus códigos, sejam eles pensamentos, sentimentos, afetos etc. Essa técnica é denominada de Transferência (e aqui uso a palavra para designar tanto a transferência como a chamada ‘contra-transferência’). É no processo transferencial que se dá a fusão de horizontes no espaço da clínica psicológica. C. G. Jung (1987/1946) define transferência como uma projeção do inconsciente do paciente sobre o terapeuta e do inconsciente do terapeuta sobre o paciente, a qual ocorre preferencialmente no contexto da psicoterapia. Se, por um lado, a transferência tem a desvantagem de criar um viés que dificulta a objetividade do dado científico, por outro lado, ela cria a possibilidade de uma empatia entre terapeuta/pesquisador e paciente/sujeito da pesquisa que é fundamental para a compreensão. Esta empatia é semelhante a que busca o etnólogo e que propicia à etnografia a compreensão do outro segundo sua própria lógica. A psicologia tem, por outro lado, também criado métodos que permitam que o terapeuta não sucumba à transferência e se perca de vez no emaranhado da fusão de sua subjetividade com a subjetividade do paciente. Há, assim, na técnica da psicoterapia a construção de um distanciamento necessário em meio a um momento de tão grande intimidade para o paciente, há também a instituição da supervisão que, através da discussão do caso procura objetivar a situação clínica e de pesquisa para além da subjetividade do pesquisador/psicólogo clínico.

Mas o estabelecimento de uma técnica de pesquisa em psicologia clínica remonta ao final do século XIX e início do século XX. Pierre Janet (1886, 1887, 1888), no que talvez tenha sido uma das primeiras pesquisas em psicologia clínica levada a cabo por um psicólogo (pois naquela época Janet não tinha formação médica, mas psicológica), estabeleceu três regras metodológicas, para a época inovadoras. Primeira: examinar seus pacientes pessoalmente, sem testemunhas; segunda: registrar exatamente tudo o que o paciente fez ou disse, que segundo Ellenberger (1970) foi denominado pelo próprio Janet de *Fountain-pen method*; terceira: levantar a história de vida do paciente, incluindo antigos tratamentos. Mais tarde, o próprio Janet (1888/1930) nos alerta para nos

ocuparmos com todo o processo de doença do paciente, e não apenas uma parte, e também para o fato de que a pesquisa de fenômenos psicológicos deve ser realizada com sujeitos de pesquisa e não introspectivamente pelo próprio pesquisador. É interessante observar que Janet (1886, 1887, 1888), no momento da apresentação de seus casos, utiliza-se tanto da descrição como do diálogo. Ele descreve as situações de pesquisa como um observador que narra os eventos ocorridos diante de si, mas também nos traz diálogos relatados em primeira pessoa. C. G. Jung (1902/1994), em sua dissertação de doutoramento sobre um caso de sonambulismo, retoma as diretrizes propostas por Janet, nos acrescentando a informação de que utiliza um diário de campo, no qual relata as sessões. Sua dissertação traz alguns desses relatos, todos em terceira pessoa, nos quais o autor coloca-se como um narrador. O uso de diário na pesquisa clínica e psicanalítica ganha um modelo mais palpável a partir da publicação do diário clínico de Ferenczi (1969/1990). Ferenczi registra situações de tratamento intermediadas por interpretações e comentários. Seu diário clínico tem um caráter bastante pessoal, é escrito em primeira pessoa, como convém a um diário. Uma de suas principais características é a constante busca de entendimento do caso a partir de construções teóricas, de tal modo que poderíamos dizer que o que Ferenczi busca em seu diário é a construção de uma metapsicologia.

Capítulo 13

Brincar na Caixa de Areia

A situação de brincar escolhida para o presente trabalho foi a do brincar simbólico na caixa de areia - *Sandplay* – tal como proposto por Dora Kalff (1980). A Caixa de Areia (*Sandplay*) é uma técnica desenvolvida no âmbito da Psicologia Analítica para o trabalho com crianças. Consiste em oferecer à criança uma pequena caixa de areia de dimensões iguais a 72 X 50 X 7,5cm juntamente com uma série de brinquedos. São utilizados brinquedos estruturados na forma de uma série de miniaturas representando animais selvagens e domésticos, peixes, aves, conchas, pedras, carros, barcos, aviões, pontes, casas, árvores e figuras humanas de diversos tipos e em diversas situações. Nenhuma instrução é dada, a criança é simplesmente encorajada a brincar na caixa de areia. O brincar da criança é registrado em fotografias feitas a cada momento em que um cenário é construído ou em que uma ação é concluída. Não é feita nenhuma interpretação do simbolismo do brincar para a criança, deixando-se que ela brinque livremente. Não é feito nenhum direcionamento do brincar da criança, embora o terapeuta possa eventualmente brincar junto com ela.

A técnica da caixa de areia (*Sandplay*) foi desenvolvida por Kalf a partir do trabalho da psicanalista Margaret Lowenfeld (1964) nomeado *World Techniques*. A idéia era proporcionar à criança a possibilidade de construir um mundo, o seu mundo, daí a areia e as miniaturas representando coisas e seres do mundo concreto ou mítico bem como os homens em situações cotidianas ou como imaginadas pelos mitos e pela literatura. A caixa de areia deveria ser o limite desse mundo e, ao mesmo tempo, aquilo que o contém. A expectativa era a de que a criança dramatizasse na caixa de areia o conflito antes vivenciado somente de forma subjetiva e que, a partir dessa dramatização e da relação transferencial, encontrasse uma solução e um novo caminho de vida. Incluiremos nosso trabalho na lista dos que dão conta dessa expectativa.

Em nosso trabalho, utilizamos um modelo de estudo de caso clínico. Foram feitos três estudos de caso com quatro crianças entre seis e oito anos de idade. O brincar simbólico das crianças foi estudado em um contexto de psicoterapia por aproximadamente um ano. A importância do contexto de psicoterapia para a pesquisa

deveu-se à observação da riqueza do material simbólico produzido pela criança em uma situação em que há demanda de tratamento psicoterápico. A demanda de psicoterapia corresponde a um motivo para falar. Aqui a palavra demanda assume o sentido da falta que dá início a uma busca, tal como encontramos no processo narrativo, por exemplo, as estórias da demanda (busca) do Graal. E é essa mesma falta e busca de algo perdido ou a ser restaurado que move tanto o processo terapêutico como o da produção simbólica do homem e da criança. A forma de pesquisa em contexto de psicoterapia caracterizou, portanto, nosso estudo como longitudinal. As crianças participantes do estudo foram selecionadas a partir de um trabalho no ambulatório de atendimento psicológico no Núcleo de Atendimento Integrado da Prefeitura Municipal de Camaquã – RS. Utilizamos, segundo o modelo de estudo de caso proposto por Yin (1994), um delineamento de estudos de caso múltiplos – três estudos de caso. Em cada caso, foram comparadas a produção simbólica no brincar e a situação de vida e familiar, tal como trazida através de entrevistas com os pais ou responsáveis. A situação de brincar escolhida para o trabalho com as crianças foi a do brincar na caixa de areia - *Sandplay* - proposto por Kalff (1980).

De acordo com que o método *Sandplay* preconiza, as situações de brincar foram fotografadas. Foram feitas fotografias a cada fechamento de estória ou narrativa, mesmo que incompleta, ou ao término de cada cenário. As fotografias foram feitas na frente das crianças. Algumas vezes elas próprias fotografaram o cenário ou o terapeuta. O registro através das fotografias constituiu um importante meio de compreensão do processo psicoterapêutico, bem como uma técnica de pesquisa.

As sessões com a criança e, mais particularmente, as situações de brincar foram relatadas em um diário clínico. Foram também anotados no diário clínico as entrevistas com os pais ou responsáveis, as impressões do psicoterapeuta/pesquisador sobre a criança ou a família e interpretações. O uso de registro como método de pesquisa aparece citado por Janet (1886), o registro transforma-se em diário de campo com Jung (1902/1994) e em diário clínico com Ferenczi (1969/1990). O nosso diário clínico de pesquisa guarda, entretanto, semelhanças e diferenças em relação ao diário clínico de Ferenczi. É semelhante no caráter pessoal e na busca de compreensão dos casos clínicos, e diferente na medida em que nele relatamos sistematicamente as sessões e situações de brincar ao longo de todo o processo terapêutico. É diferente, também, no sentido que, através dele,

não buscamos a construção de uma teoria metapsicológica, mas sim procuramos compreender a situação psicológica de cada indivíduo. O uso do diário clínico foi, portanto, um elemento metodológico fundamental nesta pesquisa.

Os dados obtidos foram interpretados à luz da Psicologia Analítica de C. G. Jung, tanto em termos da estrutura narrativa, como da interpretação psicológica propriamente dita. Na análise da estrutura narrativa utilizamos o esquema narrativo discutido acima, no capítulo “Arquétipo, Drama e Narrativa”. Tal esquema divide a narrativa em quatro partes ou macroproposições: Exposição, na qual são apresentados a situação inicial da estória, o lugar, o tempo e os personagens; Desenvolvimento, na qual a situação inicial complica-se, estabelecendo uma tensão, porque não se sabe o que vai acontecer; Culminação ou Peripécia, na qual acontece alguma coisa de decisivo, ou a situação muda completamente; e a Solução ou Resultado, na qual o problema ou a falta resolve-se. A interpretação psicológica seguiu a teoria do símbolo, do pensamento simbólico, da interpretação e da interpretação na escola de Porto Alegre apresentados ao longo do trabalho. Podemos sinteticamente retomar o processo de interpretação dizendo que ele baseia-se no princípio da auto-regulação psíquica, e que a interpretação propriamente dita divide-se em dois momentos: a contextualização e a amplificação.

Toda a análise clínica dos casos foi submetida à supervisão. A supervisão é um elemento metodológico fundamental, tanto para a pesquisa como para o bom andamento do processo psicoterapêutico. A submissão dos casos clínicos à supervisão tem o sentido de uma busca de objetividade em relação à compreensão dos casos, interpretação dos sonhos e das situações de brincar e condutas do psicoterapeuta. A supervisão consiste em uma discussão de caso com um especialista não diretamente envolvido no processo transferencial, ela constitui, portanto, em um momento de maior distanciamento em relação à situação clínica, o que permite um olhar mais crítico sobre a totalidade do processo terapêutico. Tal distanciamento e olhar crítico é também proporcionado pela apresentação do caso a uma pessoa que desconhece tanto a situação de vida da criança como a situação da consulta psicoterápica, mas que conhece bem a teoria e o método de tratamento clínico. Isto proporciona um olhar sobre o caso a partir de novos pontos de vista, no caso do supervisor, e uma oportunidade de o supervisionado organizar uma narrativa sobre a história do paciente e da psicoterapia, o que também constitui um

trabalho de esclarecimento. Muito importante é também o fato de a supervisão ser feita com um profissional mais experiente, o que constitui um momento de aprendizagem para o supervisionado. A supervisão foi, no presente trabalho, um elemento fundamental tanto na técnica e na metodologia de pesquisa como no atendimento psicoterapêutico.

Capítulo 14

Brincar Simbólico e Organização da Experiência de Vida na Criança

Para a interpretação dos casos, seguimos os passos prescritos no capítulo da interpretação, são estes a reconstituição do contexto do brincar e, quando necessário, a amplificação. Na reconstituição do contexto, observamos as associações da criança com o brincar na forma do contar sobre o que ela construiu, fala esta que nos foi indispensável para a elaboração das estórias ou das cenas acima transcritas. Observamos, também, a série de situações de brincar na caixa de areia. A partir do estudo da série, isolamos os motivos recorrentes e suas variações. Consideramos cada motivo como uma narrativa independente, como uma estória e suas variações. Após a identificação das séries, as estórias foram analisadas em termos do modelo narrativo proposto por Jung (1945/1984). O último passo da contextualização, a comparação do brincar com situação atual da consciência (que pode ser também descrita como a posição do sujeito em relação à situação atual de vida e familiar), encaminha a interpretação propriamente dita. Quando necessário, este último passo foi enriquecido com associações do terapeuta com base no seu conhecimento do sentido dos elementos do brincar, tais como representados por narrativas e mitos dados na cultura, que Jung (1928/1984) chamou de amplificação. Ressaltamos desde já a importância que Jung (1926/1981) dá ao estudo da situação atual da consciência, particularmente quando se trata da análise de crianças. Neste caso, segundo Jung, a terapia consiste, na maior parte dos casos, em uma reconstrução histórica do desenvolvimento da neurose. Tal abordagem, que Jung chamou de “análise anamnésica” (p. 100), deve-se ao fato de existir uma conexão entre a neurose infantil e alguma atitude errada por parte dos pais. “É esta ligação que apoia diretamente a neurose contra todas as medida empregadas no tratamento” (p. 101). Para além de uma atitude equivocada, mais ou menos consciente, em relação à criança, Jung (1928/1981) propôs que deveríamos procurar a origem das perturbações psíquicas infantis em uma perturbação na esfera psíquica inconsciente dos pais. Isto se deve a uma identidade psíquica primordial entre a criança e seus pais.

Do mesmo modo que a criança, durante a fase embrionária, quase não passa de uma parte do corpo materno, do qual depende completamente, assim também de modo semelhante a psique da primeira infância, até certo ponto, é apenas parte da psique materna e, logo depois, também da psique paterna, em consequência da atuação comum dos pais. Daí provém o fato de que as perturbações nervosas e psíquicas infantis, até muito além da idade escolar, por assim dizer, se devem exclusivamente a perturbações na esfera psíquica dos pais (p. 57).

Jung (1928/1981) vai dizer que a psique da criança participa da psique dos pais, isto no sentido da noção de “participação”, tal como discutida acima a partir de Lévy Bruhl (1910/1947). Isto é, segundo Jung, existe uma identificação entre a psique inconsciente dos pais e a da criança, o que na prática faz com que ela tenda a assimilar e a reproduzir padrões de comportamento dos pais, bem como formas de sentir e de se posicionar diante da vida que normalmente passam despercebidas a eles. Estas acabam organizando-se como representações, em geral apenas parcialmente conscientes, que passam a organizar e dar um sentido às circunstâncias da vida. São o que Jung chamou de complexos. Jung mostrou, também, que os complexos transmitem-se de geração em geração, justamente devido à tendência de repetição desses padrões.

Tudo isto dá uma tonalidade peculiar à interpretação do material produzido pelo brincar da criança, pois ele deve ser lido sempre à luz da circunstância familiar e da história familiar, algumas vezes não apenas da história do pai e da mãe, mas também a dos avós. Isto é, na análise de crianças, os distúrbios psicológicos muito freqüentemente remetem-se a um processo de construção de uma individualidade ainda em andamento. Sendo tal individualidade construída sobre uma história familiar de posicionamentos diante da vida, estes equivocados ou não, esta individualidade é, portanto, construída tendo por base os complexos. Por isso toda a produção simbólica da criança, bem como os conflitos que ela exprime, remete-se quase sempre aos pais e aos dramas familiares muitas vezes até já preexistentes à própria criança. Veremos ao longo dos casos que seguem, a corroboração desta tese.

Capítulo 15

Carlos e Simone⁶: A Experiência da Violência Familiar

Carlos foi trazido à psicoterapia pela mãe em março de 2001, quando contava com 6 anos e 2 meses. Nesta ocasião, a mãe relatou que o motivo da consulta foi o fato de Carlos apresentar o que ela chamou de “nervosismo”, o qual tem, segundo ela, se tornado mais intenso ao longo dos últimos dois anos. Não identificou nem um fato ou situação especial que tenha marcado o início desse “nervosismo”, mas passou a relatar a história de um casamento extremamente violento. Contou que o marido costuma beber e, quando bêbado, tenta agredir ela e as crianças. Ela, por sua vez, revida com igual violência, de maneira que não é pouco comum os dois “chegarem às vias de fato”, agredindo-se mutuamente. A história de brigas intensas tem se repetido ao longo de pelo menos onze anos de casamento. Mas tal situação sofreu uma piora nos últimos três anos, com o desemprego do marido e o decorrente aumento do consumo de álcool. Desde então, a mãe tem sustentado a casa. Contou que o pai de Carlos é viúvo do casamento anterior e que assassinou a ex-esposa grávida e com um filho pequeno. Segundo a mãe, ele a ameaça de morte repetidamente e chegou a botar na cara dela um revólver carregado, mas ela sempre enfrentou-o nestas situações. Relatou que as crianças, Carlos, Simone e um irmão mais velho, adolescente e filho daquele primeiro casamento, sempre assistem às brigas. Contou que Carlos começou a freqüentar a primeira série, mas que foi desligado pela pouca idade e por apresentar uma fala imatura. De fato, Carlos é um menino franzino, mas muito vivaz e curioso, mostra-se também muito infantil. Não conseguiu ficar na sala de espera enquanto eu conversava com a mãe, tendo insistido para ficar junto a ela. Sugeri, então, que ele brincasse, e ele ficou explorando os brinquedos e me perguntando o que cada animal comia e quem era mais forte do que quem. Sua linguagem era de difícil compreensão, devido a uma pronúncia demasiadamente infantil. A mãe contou que Carlos gosta muito de animais, e não vi sinais de que fosse cruel com eles. Chamou-me a atenção o fato de a mãe tratar Carlos verbalmente por “bebê”. Relatou, também, que o menino teve, no passado, episódios de asma alérgica e de febres altas seguidas de convulsões. Contou que fez tratamento com neurologista, mas não

⁶ Para fins de sigilo, foram criados nomes fictícios para todas as crianças desse estudo.

soube dizer que medicamentos tomou. Teve alta do tratamento e atualmente não faz uso de nenhum tipo de medicação.

Em sua primeira sessão, Carlos dedicou a maior parte do tempo para explorar os brinquedos. Ensaçou, também algumas rápidas histórias. Na primeira, coloca na caixa de areia um leão pai e um leão filho, um elefante pai e um elefante filho. Então aparece um tigre que mata o filhote do leão e, como consequência disso, o tigre e o leão brigam. Em uma segunda história, os animais são postos em jaulas. No centro da caixa é posto o tigre. À esquerda deste, uma zebra e uma girafa e, à direita, dois filhotes de leão (foto C1). Carlos, então, tira as jaulas. Aparece um caranguejo (siri) e mata os filhotes do leão. O caranguejo morde a girafa e é morto pela zebra.

Carlos inicia a segunda sessão falando muito. Retira praticamente todos os animais da estante e me pergunta o que eles comem, por que têm rabo ou nadadeiras, para que têm boca, se tal bicho mata ou não outro bicho. É difícil entender o que ele fala, devido a sua pronúncia, o que me obriga a pedir para ele repetir o que disse ou me explicar algumas palavras ou expressões. Fica praticamente a sessão toda me perguntando de cada bicho, várias vezes repete o inquérito sobre o mesmo bicho. Sinto que, por trás das perguntas, a intenção de Carlos é aproximar-se de mim. Por fim, ele monta um zoológico na caixa de areia. À esquerda da caixa coloca um leão, depois o tigre. À direita, coloca a zebra e o elefante. Todos são postos em jaulas individuais (foto C2), mas apenas a jaula do elefante possui uma abertura que lhe permita sair.

Na terceira sessão continua a perguntar sobre os animais e, em meio a perguntas, encena a seguinte brincadeira. Coloca vários animais na caixa de areia, leão, tigre, rinoceronte, zebra, girafa, gorila e mais alguns outros, todos em jaulas individuais. Depois retira as jaulas, soltando todos os animais (foto C3). Carlos é, então, um vendedor de animais, e eu o comprador. Me vende todos os animais, os quais são colocados em jaulas no chão, ao pé da caixa de areia (foto C4).

A brincadeira de Carlos me vender os animais continua na sessão seguinte. Ele primeiro coloca na caixa de areia vários animais: leão, tigre, dois elefantes, hipopótamo, zebra, gorila, dois veados, cabra, burro e girafa (foto C5). Anuncia, então, que a caixa é a casa dele e que ele vai me vender os bichos. Estes, após a compra, são cuidadosamente colocados em jaulas dispostas no chão. Os animais são agrupados de maneira a um não

fazer mal aos outros. Carlos, então, me fala que o elefante grande é brabo, e que o elefante pequeno é manso, que o grande é o pai e o pequeno o filho. Nas jaulas, o elefante grande está junto com o tigre, enquanto que o pequeno está na mesma jaula da girafa. De modo similar ao elefante, o veado grande (e branco) é brabo, enquanto que o pequeno é manso. O grande é o pai e o pequeno, o filho (foto C6). Depois disso nós dois juntos colocamos todos os animais dentro de uma grande jaula. Carlos, então comenta que, para ele, todos os animais são brabos, e que por isso todos tem de ser colocados dentro de uma jaula (foto C7). A brincadeira sofre, então, uma mudança radical de rumo. Carlos constrói um cenário composto por uma casa (representada pela miniatura da igreja), uma ponte e cinco peixes (foto C8). Nós passamos a pescar os peixes, que estão sob a ponte, e a levá-los para a casa, que, neste momento, passa a ser a sua casa (foto C9). Finalmente, ele constrói um cercado junto à ponte e coloca, ali, os peixes (foto C10).

Nas estórias e cenas tecidas por Carlos, temos a peculiaridade de que os personagens são animais, o que nos coloca a necessidade, para compreendê-las, não apenas de suas associações imediatas, mas também de um conhecimento prévio sobre os sentidos culturalmente atribuídos a estes animais, até porque, como veremos, suas associações não aparecem descoladas desse sentido cultural, mas se unem e se acrescentam a ele. A presença de animais em narrativas é muito antiga e difundida no mundo todo e, apesar das variações de sentido atribuído a cada animal, é possível circunscrever alguns mais ou menos universais. É particularmente interessante, para nós, este diálogo entre as associações pessoais e as associações culturais com os elementos simbólicos do brincar, porque este diálogo se dá na forma de um cruzamento de narrativas. De um lado, temos as narrativas construídas pela criança no brincar e, por outro, temos aquelas estórias escritas ao longo da história da cultura humana. Jung (1976) associa a representação de animais em estórias, sonhos, mitos e na imaginação em geral com os instintos. Os animais são representações de nossas forças instintivas e, portanto, de tendências ou inclinações que, através destas representações, adquirem um caráter psicológico. Nas estórias, fábulas, contos de fada ou na mitologia os animais aparecem muitas vezes representando características humanas, particularmente nas fábulas, por exemplo em *La Fontaine* (1796/1874), e, também, algumas vezes, características sobre

humanas, como nos contos de fada compilados por Grimm (1853/1984) ou na mitologia em geral.

Retornando ao material simbólico produzido por Carlos, podemos identificar, desde a primeira sessão até aqui, a construção de uma primeira série, a qual apresenta o desenvolvimento de um primeiro motivo. Uma série pode ser definida como uma seqüência de estórias ou narrativas que giram em torno de um tema ou motivo (história/fábula) comum. Em uma série, as narrativas não necessariamente se repetem, mas se complementam e se enriquecem. Nesta série, temos um grupo de personagens que aparecem nas várias narrativas e em situações diferentes. São eles, o leão, o tigre, o elefante, a zebra, a girafa e o veado. Mas a série define-se não apenas pela repetição de personagens animais, mas também pelas figuras do pai e do filho, personagens centrais do motivo que, por assim dizer, organiza a série: a ameaça ao filho, ou a ameaça do pai ao filho.

Do mesmo modo que Jung (1947/1987), quem propõe que os sonhos iniciais de uma psicoterapia tem um valor diagnóstico, na medida em que retratam, de forma simbólica, o problema atual do paciente, podemos pensar no valor diagnóstico das primeiras situações de brincar produzidas pela criança. Não é difícil ver, comparando as narrativas de Carlos com a história e a situação familiar trazidas na entrevista inicial com a mãe, que seu principal problema gira em torno da violência do pai, e de como ele, Carlos, vai lidar com isto. Na primeira sessão, produz duas narrativas, na primeira aparecem um leão pai e seu filhote e um elefante pai e seu filhote – Exposição, então surge um tigre – Desenvolvimento - que mata o filhote do leão – Culminação/Peripécia, então leão e tigre brigam - Solução. Na segunda narrativa (foto C1), temos que os animais (girafa, zebra, tigre e filhotes de leão) estão enjaulados - Exposição, então as jaulas são retiradas e aparece um caranguejo - Desenvolvimento. O caranguejo mata os filhotes do leão e morde a girafa - Culminação/Peripécia, mas é, finalmente, morto pela zebra - Solução. Nestas estórias, o pai aparece como um leão e como um elefante, animais que, para Carlos, representam a força, o poder e a brabeza. Aqui, não é diretamente o leão que ataca e mata os seus filhos, mas um outro animal feroz e exterior ao mundo do pai e do filho: o tigre. É como se Carlos não identificasse ou não pudesse identificar, neste primeiro momento, a ameaça ou o sentimento de ameaça diretamente ao

pai, por isso substituí o pai leão pelo tigre. A situação psicológica de Carlos é a de alguém que está angustiado e com medo de uma determinada situação a qual ele não consegue identificar ou definir. O esclarecimento da situação virá somente mais tarde, e, com ele, uma mudança de atitude. Entretanto, não é apenas o tigre que representa uma ameaça, mas também o caranguejo, e desta vez aos filhos. Este aparece como uma figura obscura na estória, Carlos pouco fala do caranguejo. Ao amplificarmos o símbolo, veremos, de acordo com Chevalier & Gheerbrant (1990/1982), que, tanto no ocidente como no oriente, o caranguejo é comumente associado à água e à lua. Enquanto signo de Câncer, o caranguejo está relacionado à lua, à água, ao feminino e ao materno. Tal amplificação nos fez pensar que o perigo talvez não viesse exclusivamente do pai, mas também da mãe, hipótese confirmada mais adiante, no decorrer do caso.

A Segunda narrativa dá seguimento à série, continuando esta primeira estória, mas não na forma de uma narrativa e sim na de uma imagem, na de uma única cena. Nela (foto C2), Carlos separa em jaulas distintas o leão, o tigre, a zebra e o elefante. Fala que somente o elefante pode ter sua jaula aberta. Além do fato de que os animais aparecem aqui controlados, Carlos nos propõe nesta cena uma diferença entre o pai leão e o pai elefante. O pai leão tem de ficar preso, tal como o tigre, mas ao pai elefante é dada a possibilidade de liberdade. Cabe, então, procurarmos traçar algumas diferenças entre o símbolo do leão e o do elefante. Segundo Chevalier & Gheerbrant (1990/1982), tanto o leão como o elefante são associados em diversas culturas ao redor do mundo ao poder, à realeza, à sabedoria e à justiça, com a diferença de que ao leão é também associado à cobiça, à tirania, à soberba e ao desejo de poder, o leão é aquele que não consegue dominar a ira. Enquanto o reinado sob o símbolo do leão está sujeito à coerção e à tirania, o sob o símbolo do elefante é associado à estabilidade e à paz. Na Índia e no Tibete, o elefante é o animal suporte do mundo. O universo repousa sobre o lombo de um elefante, assim como uma esfera sobre quatro pilastras. Na Índia, o elefante ainda lembra *Ganeça*, o deus hindu da ciência, das letras, símbolo do conhecimento, o qual tem a cabeça de um elefante. Podemos sintetizar estas diferenças propondo que enquanto o pai leão pode ser um tirano violento, orgulhoso e sedento de poder, o pai elefante, embora igualmente forte e poderoso, é mais equilibrado e pacífico.

Carlos dá continuidade à série propondo uma brincadeira, na qual ele me vende os animais (fotos C3 e C4). Somos eu e ele, desta forma, incluídos na narrativa como personagens. Esta narrativa aparece organizada do seguinte modo: os animais estão em jaulas individuais – Exposição, então as jaulas são retiradas e os animais são soltos – Desenvolvimento. Então Carlos torna-se um vendedor de animais e eu um comprador. Ele me vende os animais – Culminação/Peripécia, os quais, após a venda, são colocados em jaulas ao pé da caixa de areia - Solução. A série continua na seguinte narrativa, os animais estão soltos em sua casa – Exposição, então ele me vende os bichos, que são colocados em jaulas que separam pai e filho de maneira que os pais não façam mal aos filhos - Desenvolvimento. Então todos os animais passam a ser bravos – Culminação/Peripécia – e, por isso, podem ser colocados juntos – Solução. É interessante notar que há um desenvolvimento da estória ao longo da série, o que fica mais claro quando analisamos as duas últimas narrativas. Aqui a estória é praticamente a mesma, mas com um ponto culminante e uma solução diferentes. Como veremos um pouco adiante, o próprio ponto da narrativa em que ocorre a transformação na estória, isto é a Peripécia, indica o tipo de mudança de atitude de Carlos em relação ao pai e encaminha a solução, ao menos temporária do conflito: como todos os animais são, agora, bravos, pai e filho podem ficar juntos, ou se eu for bravo como meu pai poderei estar junto a ele e, portanto ser como ele. Pois se Carlos for bravo como o pai, poderá estabelecer com ele uma relação de igualdade que lhe possibilite romper com o estado anterior de submissão imposta pelo medo. Há, entretanto, uma segunda transformação dada por uma troca de personagens na narrativa: o pai leão sai de cena, dando lugar ao pai veado. Carlos não nos fala nada dessa transformação, mas se amplificarmos o símbolo do veado, veremos que ele é, no mínimo um animal menos colérico do que o leão. Partindo de Chevalier & Gheerbrant (1990/1982) constatamos que, tanto na mitologia dos índios americanos como na iconografia cristã, o veado aparece associado à árvore. Sua galharda é como uma árvore que se renova perpetuamente, e é nela que Cristo aparece algumas vezes crucificado. O veado é também um símbolo de Cristo, e como tal, um devorador de serpentes e destruidor do mal. Por preferir a solidão, ao veado são associadas as características da timidez, da melancolia, mas também da ousadia. No oriente o veado é um dos símbolos de Buda, do Bodhisattva que salva os homens do desespero, acalmando

suas paixões. Isto é, enquanto o leão é associado às paixões desmedidas, particularmente à paixão ao poder, o veado é associado a um aprazamento das paixões. Podemos, portanto, pensar a transformação do leão em veado como um abrandamento do aspecto colérico e autoritário do leão, seja porque houve uma transformação do posicionamento do pai em relação ao filho, ou vice-versa. Por isso, quando fala que todos os animais são brabos e, por isso, podem ficar juntos, Carlos não está referindo-se à brabeza do leão, mas a uma mais controlada, como a do veado ou a do elefante. Isto nos reforça a hipótese de que Carlos já não se sente tão ameaçado pela violência do pai, e que está encontrando um meio de lidar com ela, o que parece se confirmar no fato de que a presente narrativa atua como uma conclusão de toda a série. A mudança radical de tema nas próximas brincadeiras/narrativas parece atestar em favor disso, é como se um conflito fosse, de fato, solucionado, permitindo que se possa pensar em outras coisas e em outros temas.

Na sessão seguinte, Carlos dá continuidade à brincadeira com os peixes. Nós mudamos de sala, e ele examina com interesse os jogos e brinquedos novos. Depois me convida para “brincar de peixe” com ele. Monta na caixa de areia um cenário em que se vê uma casa (igreja) e um cercado que envolve uma ponte e quatro peixes (foto C11). Acrescenta um peixe espada e me pede para pescá-lo. Eu o pesco, e ele coloca o peixe ao lado da casa. Pesco outro peixe, que ele coloca novamente ao lado da casa. Agora ele pesca dois peixes. Nos alternamos na pescaria, e todos os peixes são colocados ao lado da casa (foto C12). Depois da brincadeira, Carlos me convida para jogar. Examina alguns jogos e escolhe o de “pinos mágicos”. Ele se mostra incapaz de montar as figuras sozinho e me pede ajuda. Montamos, então, uma bicicleta, uma girafa, e um sofá.

Na sessão seguinte, Carlos chega na sala perguntando se vamos brincar de peixe. Monta na caixa de areia um cercado com uma ponte e sete peixes. Ao lado, coloca uma casa, a “sua casa”. Pede, então para fotografarmos este cenário (foto C13). Em seguida, iniciamos a brincadeira, pescamos alternadamente, eu e ele, os peixes e os colocamos ao lado da casa (foto C14). Depois de pescarmos todos os peixes, Carlos me convida para jogarmos um jogo. Primeiro tentamos jogar damas, mas ele se mostra muito imaturo para tal, então iniciamos um outro jogo. Ele escolhe um dominó para crianças, no qual as figuras a serem associadas são uma grande com uma pequena: uma caneca grande com uma pequena, uma serpente grande com uma pequena, e assim por diante. Ele aprende

rápido, mas eu ganho o jogo. Ele pede para jogar outra partida, mas já passamos de nosso horário e eu lhe digo que temos de continuar na sessão que vem. Ele sai da sala contrariado, não quer esperar a mãe na sala de espera. Eu, então, proponho que ele desenhe, o que ele aceita. Então sua mãe aparece e ele faz uma crise de manha dizendo que não quer ir embora sem desenhar. Acaba fazendo um desenho antes de sair.

Nas próximas sessões, Carlos dedica-se a jogar comigo. Seu jogo de escolha é sempre o dominó de figuras pequenas e grandes da sessão anterior. Passamos as sessões inteiras jogando, e ele parece ter muito prazer com isso, mesmo quando perde. Sim, porque agora ele já aprendeu a jogar, de maneira que algumas vezes eu ganho e outras ele ganha o jogo. Nosso jogo sofre uma variação quando Carlos traz uma pilha de figurinhas para “bater” comigo, mas as figurinhas logo são substituídas pelas figuras do dominó. A partir daí, passamos a “bater” as figuras do dominó. Nesta brincadeira, tornamo-nos amigos, assim ele algumas vezes me agrada com gestos e palavras de amizade, enquanto que outras briga comigo, algumas vezes ficando de mal até a próxima sessão, quando, naturalmente retomamos a brincadeira. Noto, entretanto, que, ao longo desse tempo, Carlos tornou-se mais impositivo e competitivo. Reparo, também, que ele está mais agressivo.

Em entrevista com a mãe, ela relatou que Carlos está mais maduro, passou, por iniciativa própria a dormir em um quarto só seu, antes ele dormia com a irmã mais velha ou com os pais. Contou que o quarto fica distante do quarto dos pais, e que ele pede, também, para apagar a luz. Passou a tomar banho sozinho e a se vestir sozinho. Começou a recusar roupas mais infantis, dizendo que quer se vestir como o pai. Carlos comentou com a mãe que agora é um “homem” e que tem de fazer as coisas por si e a cuidar de si. Recentemente acompanhou o pai em um trabalho de carregar um caminhão com tijolos e trabalhou o tempo todo junto ao pai. A mãe contou que Carlos gosta muito de animais, que anda muito afeiçoado a uma família de porcos e a uma de coelhos. Disse que ele adotou um cachorro de rua e que o está treinando, contou que o cachorro faz tudo que ele manda. A mãe também reparou que a fala de Carlos está mais clara, que o falar como um bebê está diminuindo, mas disse que ele pediu a ela para não me contar que ainda tomava mamadeira, coisa que a irmã mais velha também o faz. A mãe, por sua vez, parece estar conseguindo estimular as atitudes mais maduras do filho, estimula que ele durma em seu

quarto, gosta de ver ele brincando com os bichos, escolhendo roupas de menino ou partilhando das atividades do pai.

Como pudemos observar através dos relatos das sessões subsequentes ao final da primeira série, Carlos não apenas mudou o tema de suas estórias/brincadeiras, como também iniciou um processo de mudança de atitude em relação à vida. Ele, agora, já não admite mais ser uma criancinha dependente da mãe, ele agora quer crescer. Este movimento aparece a partir de uma identificação positiva com o pai. Ele, Carlos, quer agora ser um homem como o pai. Isto aparece muito enfaticamente no relato da mãe nos vários momentos em que Carlos verbaliza que quer ser um homem, que quer se vestir como o pai, que toma banho sozinho, como o pai, que passa a dormir sozinho no quarto como um homem adulto ou quando trabalha como o pai. Essas mudanças são marcadas pela conclusão das narrativas sobre o pai ameaçador e pelo início da série de narrativas, cujo tema é a pescaria.

No brincar de pescar acentua-se uma demanda de Carlos que já aparecia antes, na brincadeira em que ele me vendia os animais, qual seja, a de minha participação no brincar. No momento em que eu compro os animais ou em que pescamos juntos, eu passo a ter um papel ativo em sua brincadeira, eu passo a agir como um participante. Isto significa um aprofundamento da relação transferencial a partir da qual eu passo a participar ativamente em seu processo de transformação. Isto aparece em sua produção simbólica no momento em que, assim como ele, eu me torno um personagem de suas narrativas, e somos eu e ele que damos um rumo às estórias. Tanto é assim, que após a construção das narrativas sobre a pescaria, iniciamos um período longo em que apenas jogamos e conversamos. Se analisarmos, portanto, o que Carlos me vende ou o que pescamos, poderemos ter uma idéia do que está sendo transferido. O que ele me vende são os animais bravos ou selvagens, assim como o peixe que cabe a mim pescar é o peixe espada. Carlos transfere para mim, deste modo, a capacidade de lidar com os animais ferozes, ou traduzido em termos de sua situação de vida, a capacidade de lidar com o aspecto violento e hostil do pai. Isto ocorre a partir de um primeiro movimento, no qual os animais são retirados do seu mundo, dentro da caixa de areia, e transferidos ao meu mundo, fora da caixa de areia. O brincar de pescaria pode ser visto como um retorno deste processo, no qual os animais retornam ao seu mundo e a sua casa dentro da caixa de

areia. A pescaria seria, portanto, um símbolo do processo de integração, de conscientização e de retorno da solução antes transferida a mim⁷. Tal interpretação encontra eco na amplificação do símbolo da pesca e do peixe tal como organizado em suas narrativas.

O esquema geral das narrativas da pescaria é o seguinte. Há uma situação inicial, na qual temos um cenário inicial composto por peixes na água, ponte e casa. Uma situação intermediária, na qual pescamos os peixes, e uma situação final, quando todos os peixes são pescados e colocados ao lado da casa. Uma narrativa mais completa aparece apenas na situação de brincar em que ele me pede para pescar um peixe espada. Ali aparecem, em um primeiro momento, a casa, a ponte os peixes e a cerca – Exposição. Carlos acrescenta uma peixe espada e eu o pesco – Desenvolvimento. Depois disso, pescamos juntos – Culminação/Peripécia, até o momento em que todos os peixes são pescados – Solução. Os elementos mais constantes da brincadeira são, além dos peixes, a casa (que é sempre figurada por uma igreja), a ponte e a cerca. Poderíamos pensar a ponte como um lugar de passagem, como um objeto que nos permite a passagem de um lugar a outro, de uma margem à outra. A travessia da água é um tema recorrente em diversas mitologias. No taoísmo a travessia da água simboliza uma mudança de visão de mundo ou uma mudança de atitude em relação ao mundo. A ponte também costuma aparecer como uma ligação entre o mundo sensível e o mundo supra-sensível, como a passagem entre a terra e o céu, o conhecido e o desconhecido ou, psicologicamente falando, entre a consciência e o inconsciente. Neste sentido, o arco-íris é uma ponte entre a terra e o Olimpo. Ao Papa é também dado o nome de Pontífex, o construtor de pontes, o mediador entre o céu e a terra, entre o homem e Deus. O tema da ligação da consciência ao inconsciente aparece não só no símbolo da ponte, mas também no simbolismo da igreja e do peixe. A igreja enquanto templo é o espaço dessa ligação, é ela também uma ponte que liga o corriqueiro ao inefável, o conhecido ao desconhecido. O peixe, por sua vez, é o alimento das profundezas. Nos contos de Grimm (1853/1984), o peixe é aquele que recupera as cartas da princesa, perdidas no fundo do mar (ver o conto “Ferdinando fiel e Ferdinando infiel”). O peixe é, também, um príncipe encantado, que dá ao pescador

⁷ Devo a compreensão do sentido da transferência à supervisão do caso.

grandes riquezas e poder de domínio sobre os homens e o universo, mas também os tira (ver o conto “O pescador e sua esposa”). O peixe é também um signo de Cristo, pois os cristãos tomaram a palavra grega *Ichthys* como anagrama e abreviação de “Jesus Cristo filho de Deus salvador”, mas também como símbolo do deus e sacerdote que busca nas profundezas do oceano a sabedoria que alimenta os homens. Assim, além de Cristo temos outros sacerdotes/deuses identificados com o peixe, como deus-peixe Oanes da Babilônia, chamado também de “o revelador” ou Vishnu, que salva os Vedas na forma de peixe. Temos também os golfinhos, que para a antigüidade eram peixes e guias para os navegadores. Os golfinhos eram consagrados a Apolo, que tinha em Delfos (de delfim) o seu oráculo e o centro de seu culto. Neste sentido, Jung (1951/1982) identifica o ato de pescar a uma tentativa de apreender os conteúdos (peixes) do inconsciente.

As narrativas de Carlos sobre a pescaria podem ser lidas como um processo no qual ele tenta apreender o que antes era inconsciente para ele, isto é, o que antes estava projetado na transferência. Após a primeira narrativa desta série, Carlos começa a delimitar o espaço dos peixes com uma cerca. Esta delimitação pode ser vista como um símbolo de conscientização, pois no momento em que delimita uma parte do mar, ele passa a tornar esta parte um espaço relativamente pessoal. Carlos limita, assim, uma parcela do inconsciente, após o que ele busca trazer à consciência aquilo que foi delimitado (a pescaria). Podemos, portanto, pensar o período que inicia com a série de narrativas sobre a pescaria até o início da próxima série, como um momento de integração do inconsciente, de conscientização de sua situação pessoal diante da família, da escola, e do mundo e de uma mudança de atitude, de uma reorganização da vida em função dessa conscientização.

Na sessão em que Carlos inicia uma nova série, contou um sonho, no qual um vampiro o pegava. Depois brincamos na caixa de areia. Ali, ele dispôs uma série de animais: zebra, gorila, rinoceronte, hipopótamo, veado, girafa, burro e cabra. Todos eles colocados em torno de duas árvores. À esquerda da caixa, uma casa (igreja) gradeada, “a casa do homem” (foto C15). Então, nós dois caçamos os bichos. Carlos fala em um primeiro momento que matamos os animais, mas depois diz que eles são “capados”, o que para ele equivale a colocá-los em jaulas. Colocamos, assim, todos os animais em suas respectivas jaulas (foto C16 e C17). Então todos os animais são soltos, menos a girafa.

Ela “mata” (o que para ele quer dizer fere) todos os bichos, que agora são levados de volta para as jaulas para serem cuidados. Então a girafa é morta e dá a luz a um filhotinho. Então todos os animais tem filhotinhos “saídos da barriga”. Finalmente, os bichos ficam presos e os filhotes soltos (foto C18).

Na sessão seguinte, Carlos construiu duas estórias. Primeiro, dispôs na caixa de areia um grupo de animais, mais um tanque de guerra, e um avião (foto C19). Então os soldados matam todos os animais com o avião e o tanque. Depois, com uma faca, retiram filhotes da barriga deles, os quais são postos em um cercado (foto C20). Então os filhotes aumentam em número e aparecem soltos na caixa (foto C21). Os soldados levam os filhotes em um caminhão para três cercados localizados fora da caixa (foto C22). Depois disso, Carlos monta uma fazenda dentro da caixa com um casal de porcos e um filhote, uma vaca e seu filhote, um poço e um celeiro. Então os porcos são “capados” (castrados) (foto C23).

Nesta sessão, Carlos quis, primeiro, brincar com os animais. Mães e filhos são colocados na caixa de areia e, em seguida, mortos a tiros por nós (foto C24). Depois dessa rápida encenação resolveu jogar. Jogamos um pouco com o dominó de sua preferência e depois com um quebra-cabeças. Carlos tem se mostrado muito competitivo, o que apareceu aqui ao querer transformar o quebra-cabeças em uma competição. Dividiu, assim, as peças do jogo e queria estabelecer uma competição de quem montava mais rápido. Obviamente, esta competição não deu certo, pois ele passou a precisar de peças que estavam comigo, e eu de outras que estavam com ele. Conversei, então, com ele sobre a competição e procurei mostrar que este era um jogo de colaboração e não de competição. O tema da competição continuou na sessão seguinte, quando jogamos novamente o dominó e o quebra-cabeças. Mostrou-se impaciente e irritado quando perdia o jogo de dominós e não aceitou quando mostrei que o quebra-cabeças não se adequava a uma competição. Montou, então, o quebra-cabeças sozinho.

Na presente sessão, Carlos encenou, na caixa de areia, uma caçada de animais na floresta. Primeiro colocou as mães junto com seus filhotes, todos comendo das árvores (foto C25). Então aparecem um carro e um tanque de guerra (foto C26), dos quais saem dois homens que matam todas as mães (foto C27). Depois disso, os homens laçam os filhotes e os guardam em carros para levá-los para o circo (foto C28).

Na sessão seguinte, Carlos construiu na caixa de areia uma floresta com animais filhotes e adultos (foto C29). Então, dois homens chegam na floresta e matam os animais (foto C30). Depois, construiu, no chão, uma fazenda, na qual se vê um cercado com vacas, um com porcos, um com um touro e um cavalo, um com uma porca e seu filhote e outro com um galo, uma galinha e um bezerro. Ao fundo vê-se a cabana dos homens que mataram os animais na floresta (foto C31) e, na última foto (C32), o carro e o avião que utilizaram para chegar à caixa. Carlos teve o cuidado de separar os machos das fêmeas porque “iriam brigar” ou porque “não dariam certo juntos”.

Carlos apareceu muito disperso na próxima sessão. Fez várias tentativas de montar uma fazenda, mas por fim conseguiu, colocando vacas, touro, cavalo, porcos e uma galinha na caixa de areia. (foto C33). Ele inicia, então um processo de matar os animais. Mas o matar dele consiste em amarrá-los e levá-los para fora da caixa. Hoje ele elegeu um cantinho embaixo de minha mesa, no qual ele colocou todos os animais juntos. Primeiro foi o touro, depois, as vacas e, finalmente os porcos (C34).

Nesta sessão, Carlos chegou na sala e foi direto até a pilha de jogos. Escolheu jogar o quebra-cabeças que antes havia tentado montar comigo como uma competição. Mas desta vez, a uma simples sugestão de minha parte, aceitou prontamente que o montássemos em colaboração. Montamos juntos o quebra-cabeças, eu escolhendo as peças próximas umas das outras, e ele encaixando-as. Montamos o jogo no tempo da sessão, o que deixou Carlos muito satisfeito.

Na próxima sessão, Carlos montou um zoológico na caixa de areia. Escolheu cuidadosamente os animais pequenos e os colocou em um único cercado. Então aparecem dois homens (ele e eu) e abrem a porteira para que os elefantes saiam do cercado (foto C35).

Esta última série é aberta a partir de um sonho, Carlos sonha que é pego por um vampiro. Após conseguir assumir uma postura em relação ao pai que lhe permitisse vencer o medo e estabelecer com ele uma relação positiva, o que lhe permitiu que se identificasse com o pai e que decidisse crescer para ser como o pai, o sonho com o vampiro indica o início de um novo problema. Ele é, agora, sugado pela imagem de um masculino negativo e esta imagem, se inserirmos o sonho no contexto das narrativas e imagens produzidas no brincar na caixa de areia, parece remeter-se novamente ao pai. O

vampiro introduz, desde o início, a questão da morte e do morto vivo e a de uma existência após a morte em um estado de não vida. O problema da morte, mais precisamente o do assassinato da esposa grávida, é presente na história do pai como algo esquecido, ou que quer ser esquecido, mas que existe e vem cobrar reconhecimento, sugando energia de vida na forma de um conflito difícil de ser reprimido. Esta é uma boa metáfora para a imagem do vampiro. Ele diz respeito tanto ao pai, enquanto conflito, remorso ou lembrança, quanto ao filho, enquanto mancha e barreira na identificação dele com o pai, barreira que se atualiza na medida em que o pai perpetua a atitude de violência em relação à atual esposa, mãe de Carlos. Quando conheci o pai de Carlos, chamou-me a atenção a atitude extremamente humilde e submissa com que se relacionava comigo e com a própria esposa. Ao longo do tempo, fui também percebendo que as combinações acerca de horários de terapia das crianças também não funcionavam com o pai. Diante de tal atitude, lembrei-me de outros pacientes alcoolistas, que, enquanto sóbrios, mostravam-se muito medrosos, submissos e dependentes, mas enquanto bêbados eram tiranos e violentos.

Após o sonho, inicia-se uma nova série de brincadeiras, estórias e narrativas. A primeira narrativa organiza-se do seguinte modo, abre com uma situação inicial, na qual encontramos uma série de animais dispostos em torno de uma árvore e ao lado de uma casa, a “casa do homem” (foto C15) – Exposição. Então nós caçamos, matamos, castramos e colocamos os animais em jaulas (fotos C16 e C17) – Desenvolvimento. Então os animais são soltos, mas a girafa mata todos os animais, e eles são levados de volta às jaulas para serem cuidados. Em função disso, a girafa é morta – Culminação/Peripécia. A girafa dá a luz a um filhote, então todos os animais tem filhotes. Os animais ficam presos e os filhotes soltos (foto C18) – Solução.

Carlos introduz o tema da morte da mãe com esta narrativa. Além deste, a narrativa apresenta, em uma forma bruta, diversos elementos que serão desenvolvidos nas estórias posteriores, como a diferença entre animais domésticos e selvagens (castrados e não castrados) ou a diferença entre a selva, a fazenda e o zoológico. Já na Exposição aparece uma oposição entre os animais que organizam-se em torno das duas árvores e a casa gradeada do homem, não apenas porque a casa é colocada ao lado do cenário, mas também porque as grades nitidamente se opõem à liberdade dos animais. Se olharmos

para a totalidade da narrativa, veremos que a prisão está colocada por Carlos em uma equivalência de significação com a morte e a castração. Veremos também que a violência não é uma característica exclusiva do homem ou dos homens que matam os animais, mas também da mãe, representada aqui pela girafa, com a diferença de que no final ela é morta. A solução dada por Carlos é o filho ser retirado com vida da barriga da mãe morta, bem como os filhotes permanecerem em liberdade, enquanto que os animais adultos ficam presos. Esta narrativa apresenta uma analogia estreita com a história da família de Carlos, afinal de contas seu pai matou a ex-esposa e seu irmão mais velho é filho e sobrevivente deste primeiro casamento. É difícil, portanto, pensar que tal crime seja algo realmente esquecido. Se tomarmos a presente narrativa como uma leitura de Carlos acerca deste crime, podemos supor que ele dá a ela uma tonalidade que está de acordo com a experiência de sua própria família. Isto aparece no momento em que ele representa a mãe como também sendo violenta. Este comportamento está de acordo com a forma de agir de sua própria mãe. Conforme levantamos nas entrevistas com a mãe, ela sempre brigou com o pai de Carlos com uma violência comparável à dele.

A segunda narrativa inicia com um cenário (foto C19), no qual aparecem animais, um cercado, avião e tanque de guerra – Exposição. Então os soldados matam os animais e retiram filhotes da barriga deles, os quais são postos no cercado (foto C20) – Desenvolvimento. Então os filhotes aumentam de número e libertam-se do cercado (foto C21) – Culminação/Peripécia. Finalmente, os soldados voltam a prender os animais em três cercados fora da caixa de areia (foto C22) – Solução. Após esta narrativa aparece um fragmento de narrativa ou, segundo Perroni (1992), uma protonarrativa. Nesta temos uma fazenda com um casal de porcos e filhote e uma vaca com seu filhote (foto C23) – Exposição. Então, os porcos são castrados – Desenvolvimento/Peripécia.

Estas narrativas são um desdobramento da primeira. Aqui, a figura da mãe violenta desaparece, e os atores que conduzem a ação passam a ser, tanto nesta como nas seguintes estórias, os homens ou os soldados. Aquela primeira estória desdobra-se, também, aqui em duas. Uma passada entre animais selvagens e, como veremos nas narrativas seguintes, na selva, e outra passada na fazenda. Aqui, os animais selvagens são mortos, enquanto que os animais domésticos são castrados.

Após esta, temos a produção de uma nova protonarrativa. Mães e filhos são colocados na caixa de areia – Exposição e, em seguida, mortos a tiros (foto C 24) – Desenvolvimento/Peripécia.

Na próxima narrativa, mães e filhotes comem das árvores (foto C25) – Exposição. Então, aparecem um carro do exército e um tanque de guerra (foto C26) – Desenvolvimento, dos quais saem dois homens (foto C27) que matam todas as mães – Culminação/Peripécia. Então, os homens prendem os filhotes para levá-los ao circo (foto C28) – Solução.

A presente série continua na narrativa seguinte. Ela principia com uma cena, na qual aparece uma floresta com animais filhotes e adultos (foto C 29) – Exposição. Então dois homens chegam na floresta e matam todos os animais (foto C30) – Desenvolvimento/Peripécia. Após a morte dos animais ocorre uma transformação na narrativa. Junto à cabana dos homens aos veículos que utilizaram para chegar à caixa de areia e matar os animais, aparece uma fazenda na qual as fêmeas são separadas dos machos para não haver briga (fotos C31 e C32) – Solução.

Podemos pensar as narrativas de Carlos como um tentativa de organizar sua experiência com uma família violenta e desmembrada por um assassinato e, por outro lado, de também organizar seu processo de desenvolvimento dentro desta família, o qual, como vimos acima, corre no sentido de um afastamento do universo materno, no qual ele é um bebê para a mãe, e de uma aproximação do pai e do mundo paterno, no qual ele pode vir a ser um homem. Comparando suas narrativas com sua história de vida, podemos pensar que através delas ele se pergunta o porque de a mãe de seu irmão ter sido morta, será que ela era violenta como sua mãe, será que ela cometeu um crime e teve de ser punida por ele, tal como a girafa da primeira estória? E o que aconteceu com o filho que ela carregava na barriga? Morreu também ou foi retirado e hoje é seu irmão? E o que acontece com os filhos que não têm mãe? Ficam desamparados como filhotes presos por soldados e enviados para o circo? E, principalmente, como lidar com a violência da família? Quanto a essa questão, Carlos propõe em suas estórias duas soluções. Para que a violência acabe e para que não haja brigas os animais machos devem ser separados das fêmeas. Não há uma possibilidade de união entre os sexos, se macho e fêmea, homem e mulher ou pai e mãe forem postos juntos haverá briga e continuidade da violência. Em

segundo lugar, para que a violência acabe, os animais selvagens tem de se transformar em animais domésticos e, para isto, eles têm de ser castrados. A castração é uma contenção fisiológica do instinto sexual e é utilizada para tornar os animais mansos e dóceis. É também para Carlos uma ação violenta, comparada por ele à morte e ao aprisionamento. Tanto é assim, que os animais domesticados de suas fazendas aparecem, até aqui, enjaulados. Poderíamos, portanto, pensar a castração no âmbito desta família como uma repressão desse *pathos*, dessa paixão da ira e do poder a qual é sua principal característica. A próxima narrativa mostra que esta solução é fictícia, que ela não funcionaria.

A narrativa que dá seguimento à série tem como tema a fazenda. Parece que após todos os animais selvagens serem mortos sobra espaço apenas para os animais domesticados da fazenda. Na cena inicial aparece a fazenda, com animais domésticos, um poço e um celeiro (foto C 33) – Exposição. Então os animais são mortos, amarrados – Desenvolvimento/Peripécia – e levados para um cercado fora da caixa de areia – Solução. Ao lado do cercado, aparecem um poço e um carro do exército, elementos da fazenda e dos soldados matadores de animais.

O fato de os animais serem castrados e domesticados não os exime da violência, a domesticação, o que nesta família significa a total obediência, não aparece como uma solução para o problema da violência. A partir deste impasse, Carlos busca novamente a solução na transferência, retirando os animais de seu mundo, na caixa de areia, e trazendo-os até o meu, fora da caixa e embaixo de minha mesa de trabalho. O problema da violência apareceu na relação transferencial também sob a forma de competição. Carlos tinha de saber mais ou ser melhor. Os jogos tinham de ser competitivos, não havia espaço para a colaboração. É interessante ressaltar que o motivo da competição, como conteúdo das sessões e como relação de transferência, apareceu de forma significativa somente no decorrer desta série de narrativas. É interessante, também, observar que a competição resolveu-se, na transferência, imediatamente antes da seguinte narrativa, na qual o problema da violência foi aparentemente resolvido. É como se uma solução estivesse sendo gestada no processo de psicoterapia.

A próxima narrativa aparece incompleta, há uma exposição, ocorre uma ação transformadora, mas falta uma solução ou conclusão. Ela principia com um zoológico

composto de animais pequenos dentro de um cercado – Exposição. Então aparecem dois homens que abrem a porteira para que os elefantes saiam (foto C35) – Desenvolvimento/Peripécia.

Na presente estória, não há mais a presença da selva ou da fazenda, o que temos aqui é um zoológico. Neste zoológico, os animais estão presos em um cercado, mas é um cercado diferente dos anteriores. É um cercado branco e enorme, ocupando praticamente todo o espaço da caixa de areia. Ele, além do mais, é um cercado aberto. Aqui, o homem não mata mais os animais, mas abre a porteira para que eles saiam, como se os cuidassem. Aqui, o mundo dos animais grandes é excluído. É como se não houvesse mais possibilidade de um resgate da paz, de um término da violência entre os grandes, entre os adultos. O mundo dos pais e adultos é historicamente violento, quase que naturalmente violento, portanto, um mundo sem violência terá de ser um mundo novo, construído por quem é pequeno. Não é à toa que quem sai do cercado são os elefantes, deverão ser eles o sustentáculo desse novo mundo.

Uma boa parte dos dados referentes à situação familiar de Carlos vieram à tona somente quando sua mãe trouxe sua irmã para psicoterapia. No princípio relutei em trabalhar com um novo membro da família, isto por temer que minha relação com Carlos fosse prejudicada pelo estabelecimento de um novo vínculo familiar com sua irmã mais velha. Mas o fato de não haver, naquele momento, para quem encaminhá-la me fez correr este risco. Foi à partir desse segundo tratamento que pude obter um quadro multifacetado do funcionamento e da história da família, o que enriqueceu nossa pesquisa.

No início de 2002 fui procurado pela mãe de Carlos para atender a sua irmã mais velha, chamada Simone. A mãe me contou que Simone tem 8 anos e 8 meses, mas não conseguiu aprender a ler ou escrever. Havia sido reprovada novamente na primeira série, o que era o principal motivo de suas preocupações e de a mãe a ter trazido para uma consulta. A mãe também comentou que Simone é uma menina muito nervosa e inibida, o que atribui ao comportamento agressivo do pai. Diz que a menina fica muito nervosa e assustada quando o pai fica violento ou quando os pais brigam, tendendo a se retrair.

A primeira sessão com Simone foi bem esclarecedora em relação ao funcionamento da família. Simone é a irmã mais próxima de Carlos, e é bem diferente dele em alguns aspectos. Enquanto Carlos é muito agitado e expansivo, Simone é quieta e

retraída. Com ela ficou mais claro que o eixo da história das neuroses nas duas crianças é a violência da família. Simone contou-me uma situação que a marcou e que ocorreu quando ela e Carlos dormiam no mesmo quarto. Ambos, segundo ela, estavam conversando, ela não lembra o quê, quando seu pai entrou no quarto com uma cinta na mão e virou as camas batendo neles. Mas a violência não se restringe ao pai, pois, segundo Simone, foi a mãe que trouxe para a casa o relho utilizado para bater nas crianças.

Ao contrário de Carlos, que tende a se impor e a se tornar agressivo como o pai, Simone tende a ser passiva e inibida, sua atitude em relação à violência dos pais é a de se tornar alguém que não incomoda. Quando perguntei o que era não incomodar, ela me respondeu que era não fazer nada que não mandassem. Nesta sessão optou por pintar com guache. Pintou alguns corações, pintou, também, duas rosas saindo de uma mancha vermelha. Pedi a Simone que escrevesse uma frase pronunciada por ela mesma: “Eu gosto de coração”. Ela, primeiro disse que não sabia escrever, mas como insisti, ela escreveu em uma letra bem desenhada algo como: *oaila madd*. Sua escrita apresenta-se como uma coleção de letras sem nenhuma relação fonética ou formal com a frase proposta. É curioso o comentário dela em relação à escrita, disse que não sabe ler, mas que sua letra é muito bonita. De fato, ela tem uma letra bem desenhada, mas sem ter a noção do como se escreve. Quando perguntei a ela porque não aprendeu a ler, ela me respondeu que seus olhos não eram bons. Não que não enxergasse bem, mas porque tem uma idéia de que o processo de leitura se dá pelos olhos. Considerando que Simone freqüentou duas vezes a primeira série, é nítido o seu atraso em relação ao desenvolvimento da língua escrita. Contou, também um sonho que foi anotado literalmente:

Era uma vez... Eu morava numa casa. Eu tinha muitos cachorrinhos dálmatas. Aí, um dia a bruxa queria transformar os cachorrinhos em sapo. Aí eu fui no castelo dela. Aí eu fui bem quietinha. Aí a bruxa falou:

- *O que você está fazendo aí?*
- *Eu não estou fazendo nada.*
- *Ô chatinha.*

Aí ela pegou a vara dela e eu virei um sapo. Aí eu estava com uma varinha mágica no bolso e disse:

- Abracadabra pé de cabra, eu quero ser como era antes.

Aí, depois, eu chamei meus cachorrinhos dálmatas. Aí os cachorrinhos subiram encima da bruxa malvada. Aí a bruxa virou uma barata (os cachorrinhos lambeam a bruxa) porque eles eram mágicos. Aí eu fui andando pelo castelo e vi a mula sem cabeça presa. Aí eu peguei um pauzinho e bati na perna dela. Aí correu um pouco de sangue e ela era uma moça. Aí depois eu fui convidar para ela tomar chá na minha casa. Aí ela foi. Aí, depois, ela foi embora e eu e meus cachorrinhos vivemos felizes para sempre aí veio o natal e nós montamos o pinheiro”.

Na sessão seguinte, Simone montou uma fazenda na caixa de areia. Nesta fazenda há uma “casa de verdade”, figurada pela igreja à direita e ao fundo da caixa, e várias casinhas de brincar. Há também balanços, escorregador, uma ponte e uma balança (figurada por uma ponte virada de cabeça para baixo). Os animais da fazenda são uma girafa e uma zebra, depois, Simone acrescentou um coelho de pelúcia (fotos S1 e S2).

Na próxima sessão, Simone iniciou contando sobre sua semana. Falou que Carlos a derrubou da bicicleta, o que provocou escoriações em sua perna. Depois contou de uma maneira muito confusa, difícil de entender, que o pai comprou uma carne e que foi a uma loja com a mãe. Mostrou uma dificuldade de ordenar os eventos em uma narrativa, confundindo a ordem em que aconteceram. A uma certa altura de sua fala, ela própria não sabia mais se estava falando do Sábado ou do Domingo. Na caixa de areia, em compensação, montou uma casa bem organizada, com cozinha, sala e quarto, o qual tem uma cômoda e um carrinho com um bebê. No centro da caixa, uma pequena mesa com um vaso de flor. Quando perguntei a ela o que tinha montado, respondeu que era uma casa com uma casa de boneca (a casa no fundo), coelhinha, anjo, gatinho e quarto do bebê. A única figura humana na casa é o bebê (fotos S3, S4).

Na sessão seguinte, Simone e eu conversamos mais um pouco. Contou-me que o pai e a mãe são muito brabos, que brigam muito entre si e com eles (os filhos). Contou que, em uma dessas brigas com o pai, o irmão mais velho foi expulso de casa. Para ela ele teve de sair porque não obedecia o pai e chegava à meia noite em casa. Então os dois brigaram e ele foi morar com a namorada. Depois pediu para montar um quebra-cabeças.

Teve muita dificuldade e não conseguiu montá-lo por inteiro, mesmo ele não sendo difícil para sua idade. Enquanto ela montava, vi que ela não tinha a menor confiança em si. É como se toda a função de julgamento e, particularmente, a do discernimento intelectual estivesse bloqueada e projetada no exterior. Assim, ela juntava duas peças e me perguntava se estava certo, mesmo sabendo que estava ou que não estava, e pude verificar, através de perguntas, que ela em geral sabia a resposta certa. No final da sessão, conseguiu montar apenas alguns pedaços esparsos do jogo.

Iniciamos a próxima sessão conversando sobre a semana. Quando perguntei sobre o colégio, Simone me contou que “escreve” cartas para a professora. Suas cartas são, em geral, desenhos, mas algumas vezes escritos elaborados com ajuda da mãe. Nesta semana escreveu uma que dizia que a professora era uma rosa que se abria e se fechava. Contou, também, que não sabe o nome da professora, pois é uma professora nova. Depois disso montou na caixa de areia um cemitério com igreja e dois anjos (foto S5). Finalmente, retomou seu trabalho com o quebra-cabeças, mas hoje bem mais segura do que na semana passada, não precisando me perguntar o que estava certo ou errado em seu jogo. Chamou minha atenção o episódio da carta à professora. Fiquei com a impressão de que seu objetivo era agradar a professora, seduzi-la para que ficasse sua amiga e para que Simone se sentisse protegida por esta amizade, tanto é assim que ela sequer se lembra do nome da professora.

Tive uma última entrevista com os pais, na qual apareceu que ambos têm um comportamento violento entre si e também com as crianças. Ambos disseram que batiam nas crianças como recurso para educá-las, mas há alguns meses haviam abandonado esta prática. O pai me disse que bater não resolvia, pois as crianças acabavam fazendo o que não deviam escondido, que parou de bater neles porque queria que eles fossem seus amigos. Já a mãe, contou que ela estava sobrecarregada de trabalho, que às vezes chegava em casa e perdia o controle com os filhos, batendo neles. Vimos, também que, se ela está conseguindo manter uma atitude de estimular o desenvolvimento e o amadurecimento de Carlos, o mesmo não se dá com Simone. Pelo que pude levantar junto à família, Simone tem tido todo um movimento de se identificar com a mãe, o que a tem levado a querer ajudar a mãe cuidar da casa, a escolher suas próprias roupas, a cuidar melhor de si (no sentido de uma maior autonomia) e, também, de cuidar do irmão mais novo. Os pais

afirmaram que ela sabe arrumar a casa, fazer café e preparar lanches, a organizar seu quarto e seu guarda-roupas. Vimos, também, que a mãe boicota sistematicamente todos estes pontos, não permitindo que ela escolha suas roupas ou que cuide da casa, coisa que ela só consegue fazer escondido, com a anuência do pai. O argumento da mãe é que quer que ela estude e que não perca tempo com essas coisas. Expliquei-lhes, então, que essas atitudes de cuidado com a casa e de identificação com a mãe eram um sinal de que ela estava querendo crescer e que seu amadurecimento era fundamental para o sucesso escolar.

Diferentemente da situação de Carlos, o material produzido por Simone é por si só insuficiente para a elaboração de um caso clínico, ou de uma compreensão mais acurada de como ela pensa e sente o mundo dos pais. Não temos aqui um processo, mas um retrato quase que estático de sua reação à família e de como é para ela o desenvolver-se nesta família. A diferença entre o material produzido por Carlos e por Simone serve como ilustração da impossibilidade de desenvolver o presente trabalho a partir de um retrato estático, tal como tentamos em nossa dissertação de mestrado, (Vieira 1997; Vieira & Sperb 1998), na qual tomamos os dados a partir de situações de psicodiagnóstico. A descrição e análise do material produzido por Simone deve, portanto, ser visto como um complemento àquele trazido por Carlos, mas que tem um papel de nos esclarecer a forma de atuação do complexo de poder e violência nesta família.

O sonho inicial traz, na forma de uma estória, o problema de Simone com a mãe e com o complexo materno. Este sonho apresenta-se como uma narrativa: “Eu morava numa casa. Eu tinha muitos cachorrinhos dálmatas - Exposição. Aí, um dia (apareceu uma) bruxa (que) queria transformar os cachorrinhos em sapo. Aí eu fui no castelo dela - Desenvolvimento. Aí ela pegou a vara dela e eu virei um sapo. Aí eu estava com uma varinha mágica no bolso e disse: - Abracadabra pé de cabra, eu quero ser como era antes. Aí, depois, eu chamei meus cachorrinhos dálmatas. Aí os cachorrinhos subiram encima da bruxa malvada. Aí a bruxa virou uma barata (os cachorrinhos lambeiram a bruxa) porque eles eram mágicos - Culminação/Peripécia. Aí eu fui andando pelo castelo e vi a mula sem cabeça presa. Aí eu peguei um pauzinho e bati na perna dela. Aí correu um pouco de sangue e ela era uma moça. Aí depois eu fui convidar para ela tomar chá na

minha casa. Aí ela foi. Aí, depois, ela foi embora e eu e meus cachorrinhos vivemos felizes para sempre, aí veio o natal e nós montamos o pinheiro”- Solução.

Este sonho mistura elementos de outras narrativas, mais especificamente dos 101 dálmatas, de Walt Disney e da lenda da mula sem cabeça contada no Sítio do Pica-pau Amarelo. O sonho gira em torno do confronto dela com a bruxa, que quer transformar seus cachorrinhos em sapos. No confronto, ela própria acaba sendo transformada em um sapo, mas Simone tem também uma varinha mágica que pode anular o feitiço da bruxa. No final desse confronto, os cachorrinhos a ajudam, transformando a bruxa em uma barata. Por fim, e em analogia com a redenção dela própria, Simone encontra uma moça enfeitiçada como uma mula sem cabeça e a redime do feitiço. A moça vai até a sua casa para tomar chá, e o sonho encerra com o natal.

A bruxa é uma figura comum aos contos de fada, nos quais pode ser lida como uma representação do materno negativo ou como um aspecto destrutivo da imagem arquetípica da Grande Mãe. Uma das imagens de bruxa mais típicas é a da Baba Yaga. No conto russo “A bela Wassilissa”, analisado por Von Franz (1995), Baba Yaga aparece morando no meio de uma floresta em uma casa de ossos humanos. São seus servos o dia, o sol e a noite, que aparecem como cavaleiros que alternam-se ao longo da estória. Ela é ávida por carne humana, e está pronta a devorar Wassilissa assim que ela cometer o primeiro erro. A figura da Baba Yaga serve de amplificação e ilustração para o símbolo da bruxa. Ela é uma contraparte e um oposto da mãe, enquanto esta gera, aquela devora, enquanto uma dá a vida, a outra dá a morte. Tal como as deusas ou grandes mães das mitologias ela possui poderes sobre o universo. Neste conto ela tem a seu serviço o ciclo do dia e da noite. Tal como as Parcas, é uma senhora do tempo e do ciclo de vida, o qual dirige-se do nascimento em direção à morte.

No sonho de Simone a bruxa transforma-a em sapo. A transformação de sapo em homem nos é conhecida do conto de fada “O príncipe sapo” de Grimm (1853/1984). Jung (1976) vê na mitologia e nos contos de fada uma analogia entre o sapo e o homem que nos parece, aqui, interessante.

O significado geral do sapo é evidente, ele representa um estágio transitório, crianças, é claro. Talvez você nunca tenha se dado conta de que o sapo é a

primeira tentativa da natureza de produzir uma criatura parecida com o homem, um animal com duas pernas, duas mãos e sem rabo. Quando as mães dão banho em seus bebês elas lhes chamam de sapinhos (...) O sapo nos contos de fada pode ser visto como uma espécie de homem embriônico, no qual o príncipe não é ainda reconhecível (p. 201).

Jung ainda nos traz algumas iconografias cristãs, nas quais o sapo aparece bebendo leite do seio da virgem. Fala também de uma fonte em Nürenberg onde a água jorra dos seios de uma mulher para dentro das bocas de sapos. A transformação de Simone em sapo simbolizaria, portanto, uma regressão do estado humano para um estado embrionário do humano, um estado infantil como o de um bebê. E esta regressão é forçada, no sonho, pela bruxa ou pelo aspecto negativo da imago materna. Comparando esta imagem simbólica com a situação de vida de Simone poderíamos pensar que ou Simone é uma menina demasiadamente apegada à mãe e mimada, não conseguindo, por isso, crescer, ou sua mãe está oferecendo uma resistência a seu desenvolvimento, ou, ainda, as duas possibilidades. Acredito que a última opção seja a mais provável. Por um lado há um indício de resistência ao crescimento da filha no posicionamento da mãe de não querer dividir qualquer responsabilidade sobre o cuidado da casa, o que para Simone seria sinônimo de maturidade. Por outro lado, há a violência da mãe e do pai, o que tem provocado em Simone uma postura regressiva e infantilizadora de não agir, de não fazer nada por ela mesma, apenas o que lhe é mandado. Simone espera com esta atitude permanecer a salvo da violência. Como este posicionamento não é compatível com seu desenvolvimento, origina-se daí uma neurose. No sonho ela consegue reverter o feitiço graças a um posicionamento ativo e de confronto com a bruxa, ela não procura mais se esconder querendo ser boazinha, mas a enfrenta. Os cachorrinhos dálmatas também ajudam neste confronto. No filme de W. Disney os cachorrinhos aparecem como indefesos, eles são raptados e levados para o castelo de Cruela para serem mortos e transformados em um casaco de couro. Eles só conseguem se safar por terem sido resgatados por outros animais. Mas no sonho de Simone eles são ativos e capazes de vencer a bruxa transformando-a em uma barata. Seu sonho transforma os cachorrinhos passivos em animais auxiliares. Os auxiliares do herói, e particularmente os animais

mágicos e auxiliares, já foram descritos por Propp (1983) como um elemento freqüente nos contos de fada. Para Jung (1944/1991), eles são um símbolo da capacidade do inconsciente de indicar caminhos e de nos ajudar a percorrê-los. Como vimos anteriormente, no capítulo “Arquétipo, drama e narrativa”, esta capacidade auto-reguladora e organizadora do inconsciente remete-se a um centro hipotético do inconsciente, que Jung chamou de si-mesmo, *selbst* ou *self*. No sonho, Simone, em um primeiro momento, ajuda os cachorrinhos indo até a casa da bruxa para impedir que ela os transformasse em sapos, como consequência disso, os animais, em seguida, a ajudam, transformando a bruxa em uma barata. A relação de Simone com os cachorrinhos está em consonância com a atitude do herói em relação ao auxiliar nos contos de fada. O herói tem primeiro que reconhecê-lo e ajudá-lo, para só então ser auxiliado por ele. Esta atitude do herói é também um símbolo da atitude correta da consciência em relação ao inconsciente. O impulso auto-regulador inconsciente deve ser reconhecido e conscientizado, além disso, o eu deve fazer uma escolha, na qual opta por segui-lo ou realizá-lo. A partir daí estabelece-se uma relação dialética e dialógica entre consciente e inconsciente, uma espécie de diálogo no qual ambos colaboram para o desenvolvimento da personalidade. Como consequência do diálogo, o inconsciente a ajuda a vencer o complexo materno e ela consegue redimir a moça enfeitiçada, símbolo da possibilidade de Simone vir a ser como uma moça. O sonho termina com o Natal. O resgate do seu futuro como uma moça é representado, no sonho, como um novo nascimento. Podemos interpretar este sonho como um diagnóstico, um prognóstico e uma orientação terapêutica para o tratamento de Simone. Ela tem de vencer o complexo materno e resgatar a possibilidade de crescer, o que é possível desde que ela passe a ter um posicionamento ativo diante da mãe e do seio protetor da imagem materna.

O brincar na caixa de areia de Simone não apresenta a construção de nenhuma estória. São imagens quase que estáticas ou cenários. Nos dois primeiros cenários predomina o motivo da infância ou do infantil. No primeiro, Simone construiu uma fazenda, na qual há uma casa de verdade e três casinhas de brincar. Além dessas, há escorregador, balanço e uma balança (gangorra). Depois ela acrescenta um coelhinho de pelúcia (fotos S1 e S2). No segundo cenário, Simone construiu o interior de uma casa com uma casinha de boneca. Os habitantes da casa são uma coelhinha, um gato, um anjo

e um bebê, a figura de menina, ao fundo, é uma boneca (fotos S3 e S4). Ambos os cenários retratam um ambiente infantil. É como se realmente Simone estivesse encerrada na própria infância, em um mundo fechado sem desafios e sem possibilidade de crescimento. Mas parece que este mundo da infância está condenado, pois em um terceiro cenário aparece um cemitério com anjos (foto S5). É importante reparar que a imagem do cemitério ocorre junto com uma mudança de atitude no âmbito da sessão de psicoterapia: Simone agora procura montar o quebra-cabeças sozinha, tentando pensar por si e recorrendo a mim somente com a finalidade de auxiliá-la. É digno de nota, também, que dois meses após o encerramento da coleta de dados, Simone começou a ler.

Capítulo 16

Luciano: A Experiência da Dificuldade em Crescer

Luciano foi trazido à psicoterapia em março de 2001, quando contava com seis anos. Na primeira entrevista com os pais, a mãe contou que procurou a psicoterapia em função de Luciano apresentar um tique nervoso: ele pisca os olhos com muita frequência. Além disso contou que ele é um menino nervoso e que não está conseguindo ficar sozinho no colégio (ele está em fase de adaptação no jardim de infância). Contou que Luciano nasceu de parto prematuro aos oito meses, após o nascimento, ficou uma semana na UTI pediátrica. O parto foi cesariana, mas mesmo assim, ele foi retirado com fórceps por ser demasiadamente grande, nasceu com 4,3kg. No parto ele teve sofrimento fetal, ele e a mãe ficaram sem O2 e ele fez uma lesão cerebral. A mãe me contou que o neurologista diagnosticou apenas um déficit motor na mão direita. Luciano falou com menos de dois anos e que caminhou cedo também. O pai só relatou como problema a dificuldade de adaptação à escola.

Veremos que, diferentemente do material simbólico produzido por Carlos, o de Luciano constitui-se em uma única série, cujo tema central é o do herói, mais especificamente, o da luta do herói. Veremos, também que o adversário do herói transforma-se com o passar do tempo, primeiro é o dragão e a cobra, depois os homens do mal e, finalmente, um cachorrinho de brinquedo. Entre as diversas histórias sobre heróis, aparecem sonhos e outras histórias encenadas no brincar. Tais histórias não parecem fugir do tema central das brincadeiras de Luciano, mas enriquecem o tecido de imagens, histórias, narrativas e protonarrativas que compõem o contexto de sua situação de vida e de como ele o está vivenciando. A partir desta configuração dos dados produzidos por Luciano, optamos por apresentar nossos comentários e interpretações após cada sessão ou a um pequeno grupo de sessões tematicamente relacionadas. Esperamos com isso tornar a leitura do caso mais fluida e menos enfadonha.

Na primeira sessão, Luciano não quis entrar sozinho na sala. Pediu para que o pai ficasse junto, e eu coloquei uma cadeira para ele na porta da sala. Um pouco depois, a mãe aproximou-se e ficou junto ao pai. Luciano é um menino de porte grande em relação à idade, mas demasiadamente infantil, o que aparece mais objetivamente em uma fala tipo bebê. Troca letras e fala em uma intonação arrastada, o que torna sua linguagem de

difícil compreensão. Brincou na caixa de areia, colocando ali todos os carrinhos e também alguns aviões e helicópteros. Começou colocando um tanque de guerra no meio da caixa e, em seguida, dispoñdo todos os carros em torno dele. Disse que os carros estavam na praia. Falou também que havia uma criança em cada carro, e que elas estavam pegando sol e brincando na areia (foto L1). Então iniciou um luta de vários heróis com uma cobra e um dragão. Segundo Luciano, o dragão queria destruir a cidade e os heróis tentavam impedir. A luta estende-se por toda a sessão sem se resolver. O dragão fica apenas machucado, mas não morre. O final da batalha fica em suspenso (foto L2).

Na sessão seguinte, inicia brincando na caixa de areia. Primeiro heróis lutam com um dinossauro, depois a luta estende-se: homens lutam contra animais. Há homens fortes e animais fortes e, por isso, a luta não se resolve (foto L3). O cenário é incrementado com carros, poço e mais aviões. Aparecem figuras femininas na caixa, representadas pela boneca maior, a Minie dentro de uma abóbora e uma outra de roupa verde que aparece parcialmente no canto esquerdo da caixa (fotos L4 e L5). As mulheres não participam da luta, apenas são colocadas lá. Então Luciano coloca uma serpente na caixa e conta um sonho, que foi anotado literalmente: *“Sonhei que tinha um dinossauro no pátio da minha casa, e que meu pai tentava espantar. Então apareceu esta cobra. Então apareceu o Geraldo, e o meu pai espantou o dinossauro com a égua (montado na égua)”*.

Luciano me disse que Geraldo é um dos peões de seu pai. Depois disso brincou, na caixa, que a boneca maior ia tirar água do poço para matar a sede.

A primeira estória encenada por Luciano não se apresenta como uma narrativa completa, pois falta-lhe uma conclusão. Ela inicia com a construção de um cenário confuso, saturado de brinquedos, os quais praticamente amontoam-se dentro da caixa de areia. Desse cenário, Luciano nos diz que são carros em uma praia e que em cada carro há uma criança – Exposição (foto L1). A ação desenvolve-se quando aparecem um dragão e uma cobra que querem destruir a cidade e heróis que lutam contra eles tentando impedi-los – Desenvolvimento/Culminação (foto L2). A luta não termina nem se define, não há portanto uma solução, terminando a narrativa em seu momento de maior tensão.

A segunda estória inicia com uma luta entre um dinossauro e heróis – Exposição. Então aparecem animais (um tigre, uma porca, um rinoceronte, um hipopótamo, um elefante e um gorila), e os heróis lutam contra os animais. Os animais são tão fortes

quanto os heróis, e a luta não se define – Desenvolvimento/Culminação. Então aparecem três figuras femininas e uma cobra. Então uma das mulheres retira água do poço para matar a sede. Esta narrativa é intermediada por uma outra no momento em que Luciano nos conta um sonho. Sonhou que havia um dinossauro no pátio de sua casa e que seu pai o tentava espantar – Exposição/Desenvolvimento. Então apareceu uma cobra e, depois dela o peão (Geraldo) de seu pai – Peripécia. Então seu pai, montado em uma égua, espantou o dinossauro – Solução. As duas narrativas tratam do mesmo tema, a luta com o dinossauro. A diferença está em que no sonho a narrativa apresenta-se completa, seu pai vence o dinossauro, espantando-o, enquanto que no brincar a luta não se define. O aparecimento das figuras femininas e da serpente desvia completamente a narrativa de seu rumo, criando uma segunda narrativa que pode ser definida em termos de início, meio e fim: a mulher tem sede, ela tira a água do poço, ela mata a sede. A cobra é o elemento que liga o sonho à narrativa produzida no brincar, ela é o elo associativo entre as duas narrativas. A cobra também aparece junto à figura feminina mais importante na cena construída pelo brincar, estando, portanto, associada ao aparecimento das mulheres.

Estas histórias nos dão desde já um panorama inicial da série de narrativas, protonarrativas e imagens produzidas por Luciano em torno da temática do herói. O herói é um ser extraordinário, um homem extraordinário com força e coragem extraordinárias que o tornam capaz de enfrentar o dragão ou o dinossauro. Campbell (1949/1988), a partir da literatura e do estudo comparado da mitologia, nos fornece um esquema narrativo do que ele chama de *A Aventura do Herói* o qual é bastante ilustrativo.

O herói mitológico, saindo de sua cabana ou castelos cotidianos, é atraído, levado ou se dirige voluntariamente para o limiar da aventura. Ali encontra uma presença sombria que guarda a passagem. O herói pode derrotar esta força, assim como pode fazer um acordo com ela, e penetrar com vida no reino das trevas (batalha com o irmão, batalha com o dragão, oferenda, encantamento); pode, da mesma maneira, ser morto pelo oponente e descer morto (desmembramento, crucificação). Além do limiar, então, o herói inicia uma jornada por um mundo de forças desconhecidas e, não obstante, estranhamente íntimas, algumas das quais o ameaçam fortemente (provas), ao passo que outras lhe oferecem uma ajuda

mágica (auxiliares). Quando chega ao nadir da jornada mitológica, o herói passa pela suprema provação e obtém sua recompensa. Seu triunfo pode ser representado pela união com a deusa-mãe (casamento sagrado), pelo reconhecimento do pai criador (sintonia com o pai), pela sua própria divinização (apoteose) ou, mais uma vez – se as forças se tiverem mantido hostis a ele – pelo roubo, por parte do herói, da benção que ele foi buscar (rpto da noiva, roubo do fogo); intrinsecamente, trata-se de uma expansão da consciência e, por conseguinte, do ser (iluminação, transfiguração, libertação). O trabalho final é o do retorno. Se as forças abençoaram o herói, ele agora retorna sob sua proteção (emissário); se não for este o caso, ele empreende uma fuga e é perseguido (fuga de transformação, fuga de obstáculos). No limiar do retorno, as forças transcendentais devem ficar para trás; o herói reemerge do reino do terror (retorno, ressurreição). A benção que ele traz consigo restaura o mundo (elixir) (p. 241).

Jung (1912/1986), também, possui um vasto estudo sobre o mito do herói, do qual tomaremos apenas uns poucos elementos, a fim de compreendermos seu significado junto às estórias de Luciano.

O mais nobre de todos os símbolos da libido é a figura humana do demônio ou do herói. A simbólica abandona então o campo do neutro, próprio à imagem astral ou meteórica, e assume forma humana: a imagem do ser que passa da tristeza para a alegria e da alegria para a tristeza, o ser que ora resplandece no zênite, como o sol, ora imerge em noite profunda e desta mesma noite renasce para novo esplendor. Assim como o sol, em seus movimentos e segundo suas leis intrínsecas, sobe desde a manhã até o meio dia, ultrapassa o meio dia e declina para a tarde, deixando para trás seu esplendor e mergulhando na noite que tudo encobre, assim também o homem, segundo leis imutáveis, segue seu caminho e desaparece na noite ao fim da jornada, para renascer de manhã em seus filhos, reiniciando nova trajetória (p. 157).

O mito do herói é o mito do homem em sua trajetória ao longo da vida, é também o mito da consciência, em seu periódico despertar da noite do inconsciente e em seu

retornar a ela. Talvez por isso o herói seja tão freqüentemente associado ao sol, tal como Apolo, Osiris, Marduk, Mitra dentre tantos outros. Em comparação com a trajetória do sol, Jung (1912/1986) propõe a ‘viagem noturna pelo mar’ como a jornada típica do herói.

Um herói é tragado (tragar) por um monstro marinho no oeste. O animal viaja com ele para o leste (viagem pelo mar). Enquanto isso ele acende um fogo na barriga do monstro (acender fogo) e, como sente fome, corta um pedaço do coração do animal (cortar o coração). Pouco depois percebe que o peixe desliza para terra firme (atracar), e começa imediatamente a cortar o animal por dentro (abrir); depois sai (sair). No ventre do animal estava tão quente que todos os seus cabelos caíram (calor, cabelo). Muitas vezes o herói ainda liberta todos os que haviam sido tragados anteriormente (tragar geral), e que agora também saem (saída geral) (p. 197).

O esquema proposto aqui por Jung (1912/1986) é anterior ao de Campbell (1949/1988), daí sua maior simplicidade. De qualquer modo, a abordagem de Jung em relação ao mito do herói é muito mais de ordem psicológica do que literária. Para ele, a trajetória do herói no ventre do monstro, a jornada no mundo mítico ou subterrâneo é a viagem no ventre do dragão/baleia/mãe. Por isso o herói surge no leste, lugar do sol recém nascido e careca como um bebê recém nascido. A luta do herói com o dragão/baleia é portanto a luta com aquele ser que devora, símbolo da luta do homem com a imago materna. Há no filho uma tendência de permanecer sob a proteção e domínio da mãe. Seja por preguiça ou medo ele anseia pela proteção da infância, ao invés de se lançar no mundo ele se retrai junto ao seio dela. A esse impulso incestuoso do filho, a narrativa mitológica contrapõe a imagem do monstro devorador. A mãe doadora de vida torna-se a mãe doadora de morte. O tema da luta com o dragão aparece no mito babilônico da luta entre Marduk e a mãe dos deuses/dragão/serpente, Tiâmat. Jung nos conta que o texto é proveniente da biblioteca de Assurbanipal, datando, provavelmente da época de Hamurabi (2000 a. C.). Diz a epopéia que após Oanes, filho das profundezas da água e deus da sabedoria, ter dominado Apsú, o pai de todos os deuses, Tiâmat jurou vingança. A mãe que tudo criava gerou, agora, um exército de monstros destruidores.

Forneceu armas irresistíveis, gerou cobras gigantes
Com dentes afiados, em tudo impiedosas;
Com veneno encheu seus corpos, ao invés de sangue.

Salamandras gigantes revestiu de terror;
Exuberantes, com feroz brilho, as fez se erguerem altas
Quem as visse, morreria de horror.
Seus corpos se retorceriam, sem que pudessem fugir.

Ela ergueu salamandras, dragões e lahamas,
Furacões, cachorros loucos, homens escorpiões.
Violentas tempestades, homens peixes e bodes
Com armas impiedosas, sem medo de lutar.
Veementes são suas ordens (de Tiâmat), irresistíveis (p. 245).

Contra o terrível exército de Tiâmat, os deuses enviaram o deus da primavera, Marduk. Marduk se arma com os ventos, uma rede e uma espada, e com eles enfrenta a deusa-mãe.

Aproximaram-se então Tiâmat e o sábio entre os deuses, Marduk,
Erguendo-se para a luta, prontos para o combate:
Estendeu o senhor então a sua rede, e a apanhou;
Soltou o Imhullu de seu séquito contra a face dela,

Quando Tiâmat abriu sua boca, tanto quanto pode,
Fez com que o Imhullu nela penetrasse, para que seus lábios não mais pudessem fechar-se.

Com os ventos furiosos encheu o seu corpo;
Tomadas estavam suas entranhas, e ela abriu muito a boca.

Tomou da espada e despedaçou seu corpo,
Retalhou suas entranhas, cortou seu coração,
Dominou-a e pôs fim à sua vida;

Jogou ao chão o seu cadáver e o pisou.

Descansou então o senhor, observando o seu cadáver,
 Dividiu depois o colosso, planejando coisas sábias;
 Dividiu-a em duas partes, como um peixe chato,
 Tomou uma metade e com ela cobriu o céu (p. 246).

A partir da morte da mãe, Marduk cria o mundo. Com uma metade do corpo de Tiâmat ele cria o céu, com a outra, a terra. A partir do sacrifício da tendência regressiva de permanecer junto à mãe e à infância, cria-se o mundo. “É evidente que isto não diz respeito a uma cosmogonia física e sim psicológica. O mundo se origina quando o homem o descobre. E ele o descobre quando sacrifica sua condição de envolto pela mãe original, pelo estado inicial inconsciente” (Jung, 1912/1986, p. 401). A noção de sacrifício tem aqui um papel fundamental. O motivo do sacrifício é constante no mito heróico, Mitra sacrifica o touro, Marduk, a mãe/dragão e Cristo, a si mesmo. Mauss (1899/1968) esclarece o sentido do sacrifício quando, estudando os rituais de iniciação primitivos, propõe que “o sacrifício é um ato religioso que, através da consagração de uma vítima, modifica o estado moral da pessoa que o realiza” (p. 205). Isto ocorre porque há uma identificação entre a vítima e o sacrificador. No ato de sacrifício, portanto, o sacrificador sacrifica a si mesmo através da vítima. Para Jung, o sacrifício é uma operação essencialmente psicológica, na qual o homem sacrifica uma tendência regressiva do inconsciente em favor de uma outra tendência, também oriunda do inconsciente, mas de caráter progressivo. O sacrifício é, portanto, uma operação de desvio da energia psíquica em favor do desenvolvimento humano. Tal operação pode ser verificada nos rituais de iniciação, como os que marcam a passagem da infância para a vida adulta nas sociedades primitivas. Como o atesta o mito do herói, é somente a partir do sacrifício da infância que o homem pode elevar-se à idade adulta. Neste sentido, e a título de encerramento de nossa amplificação do símbolo do herói, cabe citarmos uma bela passagem do texto de Jung,

O sol se liberta do abraço e do envolvimento do seio abarcante do mar, subindo triunfante e, deixando atrás de si o apogeu do meio dia e toda sua gloriosa obra,

torna a mergulhar no mar materno, na noite que tudo cobre e tudo faz renascer. Esta imagem por certo foi a primeira a tornar-se, com toda a razão, a expressão simbólica do destino humano: na manhã da vida o filho se afasta dolorosamente da mãe e do rincão natal para erguer-se até a altura que lhe está reservada, muitas vezes julgando ter seu inimigo à frente e no entanto trazendo-o dentro de si mesmo, esta perigosa nostalgia pelo próprio abismo, pelo afogamento na própria fonte, pelo ser atraído para o subterrâneo reino das mães. Sua vida é uma luta constante com a extinção, uma libertação violenta e passageira da noite eternamente à espreita. Esta morte não é um inimigo exterior, mas um anseio próprio e íntimo pelo silêncio e pela profunda paz de um sabido não ser, pelo sono clarividente no mar do vir a ser e do desaparecer. (...) E quando atingir a altura do meio dia, terá de sacrificar também o amor por sua própria altura, pois não lhe é dado parar. Também o sol sacrifica sua maior força para prosseguir em frente, rumo aos frutos do outono, que são sementes de renascimento (p. 345).

É necessário alertar que este é apenas um fragmento da interpretação de Jung do mito do herói, no qual apenas tangenciamos um de seus principais problemas, que é o da psicologia do incesto. Deixamos de lado este tema em favor de nosso objetivo, que é o de esclarecer o material simbólico de uma criança no contexto de sua própria vida. Retornemos assim ao material produzido por Luciano.

A luta do herói com o dinossauro se dá na praia, lugar onde, nas narrativas mitológicas, nasce e morre o herói solar. A água, como origem da vida, é um dos símbolos maternos mais antigos. Como locus da viagem noturna pelo mar é, também, tomada por Jung (1912/1986) como um símbolo do inconsciente. Não haveria, creio, palco melhor para luta do herói com o dinossauro do que em uma praia, pois a luta travada por ele decidirá se em seu futuro será tragado pela nostalgia da imago materna e pelo não ser da inconsciência ou se renascerá como ser inteiro, assumindo a responsabilidade por seu próprio desenvolvimento. Esta é, portanto, a situação psicológica de Luciano ao início da psicoterapia. A confusão do cenário construído por ele na caixa de areia, somada à impossibilidade de dar uma solução à luta do herói com o monstro, nos dá uma noção da dimensão de seu conflito e da confusão de seus

pensamentos e sentimentos. É somente a partir das narrativas construídas na segunda sessão que teremos uma idéia do caminho que seu processo de desenvolvimento poderá seguir.

Nesta segunda sessão, Luciano nos traz duas narrativas entrelaçadas, o brincar e o sonho. No brincar, a luta com o dinossauro desdobra-se na luta com os animais. Tal desdobramento coloca os animais no mesmo lugar do dinossauro e, portanto, como símbolo daquela tendência instintiva em direção à mãe. Os heróis não conseguem vencer os animais, eles não são suficientemente fortes para vencê-los, por isso a luta não se resolve e a narrativa da luta interrompe-se no momento da culminação. Como conseqüência, a narrativa muda de rumo ou surge uma nova narrativa: aparecem três mulheres e a cobra, e uma das mulheres tira água do poço para beber. A narrativa não resolvida da luta leva a uma narrativa sobre o universo feminino. Já vimos que a cobra está relacionada ao dragão e ao símbolo do materno, assim também o poço que, enquanto vaso, contém a água que alimenta e mata a sede. Como lugar de morte e de renascimento, à água é atribuído o poder de curar, ela purifica e rejuvenesce, a água também é fonte de sabedoria. Conta um mito germânico que Wotan deu um olho para ter o direito de beber da fonte de Mimir, da qual adquiriu o dom da profecia e da poesia. Assim é, também, a água da vida dos alquimistas e a dos contos de fadas. Esta água-alimento, fonte de cura e de inspiração está, portanto, segundo o simbolismo do brincar de Luciano, em posse do feminino-materno, longe do alcance do herói e como um valor que deve ser ainda conquistado.

Em meio a esta narrativa encenada no brincar, Luciano nos contou um sonho. O sonho abre com um confronto de seu pai com o dinossauro, então aparece uma cobra, o Geraldo (ajudante) e seu pai que, montado em uma égua, consegue espantar o monstro. Ao contrário da narrativa do brincar, a do sonho chega a uma conclusão. O pai espanta o dinossauro. A imagem do pai lutando e vencendo o monstro montado em uma égua é forte. Se dermos uma olhada no simbolismo da égua, veremos que ela está associada à imago materna. Segundo Jung (1912/986), Hécate, a deusa do inferno, é representada com cabeça de cavalo. Deméter, em forma de égua, concebe de Possídon um cavalo, Arion, montaria de Herácles. Segundo Chevalier & Gheerbrant (1982/1990), Deméter é freqüentemente representada com uma cabeça de cavalo. Na saga alemã, Frau Holle, a

deusa dos nascimentos chega a cavalo. O significado materno do cavalo também estende-se ao de receptáculo e condutor dos mortos. Na Idade Média, o esquife era chamado de cavalo de São Miguel. Mulheres-cavalo (Valquírias) vêm buscar as almas dos mortos. Na *Iliada*, Aquiles sacrifica quatro éguas para levar Pátroclo ao Hades.

No sonho, o personagem que luta com o dinossauro é o pai, que aparece aqui revestido de um caráter heróico: ele luta e vence o dinossauro. Mas ele vence o dinossauro tendo a imago materna por montaria. A imagem do pai montado na égua poderia ser interpretada aqui como símbolo daquele que subjugou a tendência regressiva de retornar à mãe. O sonho, desta forma, adianta-se em relação ao brincar, dizendo-nos que o dinossauro só poderá ser vencido por aquele que conseguir subjugar a tendência de permanecer infantil junto à mãe. O sonho indica também um caminho, mostrando que para crescer é preciso ser como o pai. A partir daí, está aberta a porta para Luciano aproximar-se do pai e do mundo paterno, o que irá acontecer no prosseguimento do processo terapêutico.

Luciano chegou na próxima sessão ainda não querendo entrar sozinho no consultório, mas depois de alguma insistência permitiu que a mãe esperasse na sala de espera. Foi logo mexendo nos brinquedos e montou uma casa na caixa de areia. A casa aparece tanto a partir de seu interior, com o fogão, a cadeira e o vaso sanitário como de seu exterior, com o poço, os balanços, a ponte sobre o açude e os escorregadores (a grade ao lado do fogão também é um escorregador) (foto L6). Depois encena sobre a mesa uma luta entre o homem aranha e o dinossauro (foto L7).

Na sessão seguinte, Luciano monta uma praia na caixa de areia. No meio da caixa, coloca um escorregador, um foguete e atrás deles, um fogão. Em volta, muitos carros e aviões, a maior parte deles semienterrado na areia (foto L8). Quando pergunto o que ele construiu, conta que é uma praia, que depois vai aparecer um dragão e destruir tudo. Então, encena uma luta entre o dragão e heróis fora da caixa (foto L9).

Estas duas situações de brincar aparecem relacionadas. Na primeira aparece uma identificação ou confusão entre casa e cidade, enquanto que na segunda a identificação mais explícita é entre praia e casa. Na primeira estória encenada por Luciano já aparecia uma identificação entre praia e cidade, de maneira que casa, cidade e praia são elementos relacionados. Em ambas as situações, após a construção da casa/prai/cidade, ocorre um

segundo momento de luta entre herói ou heróis e o dinossauro. Na segunda situação, a relação entre os dois momentos é explicitada: o dinossauro irá destruir tudo, por isso tem de ser impedido pelos heróis. Ambas as situações organizam-se, portanto, em uma forma narrativa. Há uma situação inicial (a praia, a casa ou a cidade) – Exposição, um desenvolvimento da ação, no momento do aparecimento do dinossauro – Desenvolvimento e uma culminação, na luta dos heróis com o monstro – Culminação/Peripécia. Novamente a narrativa não se resolve, não havendo portanto uma solução. Em ambas as narrativas, o cenário inicial é marcado por elementos infantis. Na primeira, há uma predominância da pracinha, a qual estende-se por todo o cenário. Isto além da presença de um animal em detrimento do aparecimento de figuras humanas e do carrinho de bebê, colocado no centro da caixa. Na segunda, o cenário todo parece girar em torno do escorregador. O problema da infantilidade será o tema da próxima narrativa de Luciano.

Na próxima sessão, constrói a seguinte estória na caixa de areia: os carros e aviões estão na praia para trabalhar (foto L10). Depois foram embora para casa porque estavam com saudades. Quando o avião chega em casa, ele é desmontado e colocado em um caixão (fotos L11 e L12).

Luciano parece identificar-se com este avião. Brinca pela sala com ele tanto antes como depois de ter construído a estória na caixa de areia. Sua narrativa pode ser organizada do seguinte modo: os aviões e carros estão trabalhando na praia – Exposição, então vão para a casa em função de sentirem saudades – Desenvolvimento. Mas quando chega em casa, o avião é desmontado e colocado em um caixão – Peripécia/Culminação. Aqui, a narrativa parece novamente não se resolver, terminando a estória em um ponto de tensão e suspense. A narrativa de Luciano nos conta que, em consequência da saudades de casa, o avião abandona seu trabalho e é desmembrado e encarcerado em um caixão, tal como um morto, ou que a saudade e a fuga para a casa significam a morte de sua possibilidade de voar, de ser livre e de crescer.

Na sessão seguinte, em que entrevistei os pais, ficou claro que Luciano é um menino tratado como um bebê, particularmente pela mãe, e que tal atitude tem uma história. Os problemas neurológicos e a freqüente ida aos médicos fizeram com que a mãe (nas palavras dela) o “superprotegesse”. A proteção excessiva acentuou-se após o

suicídio da filha de 19 anos, ao saber-se portadora de HIV, o que ocorreu três anos depois do nascimento de Luciano. Luciano dorme no quarto dos pais em uma cama de solteiro grudada na cama deles e ainda toma mamadeira. A mãe é muito insegura em relação a ele, o pai comentou (o que foi confirmado pela mãe) que mesmo quando está brincando sozinho na sala ela o chama e pergunta ansiosamente por ele, e que isso se repete muitas vezes ao dia. Segundo o pai, a insistência é tanta que Luciano não responde mais aos chamados dela. Por fim a mãe falou que, para ela, Luciano é um bebê e que ele dificilmente faz alguma coisa sem ela.

Na sessão seguinte, Luciano montou um castelo na caixa de areia. Junto ao castelo vê-se, além das peças não utilizadas, o avião desmontado. O caixão é para colocar o avião dentro (foto L13).

O cenário construído por Luciano parece bem mais um castelo em construção, não só por seu aspecto inacabado, como pelos restos de materiais de construção dispostos ao lado dele. Talvez pudéssemos pensar no sentido deste cenário comparando-o com uma gravura do século XVIII mostrada por Jung (1964) em *O Homem e seus Símbolos*. Ali, a casa é comparada ao corpo humano. De maneira análoga ao corpo, o sonho da casa de Jung (1961), visto anteriormente no capítulo sobre a interpretação na escola de Porto Alegre, nos faz pensar que a personalidade pode também ser simbolizada como uma casa. Poderíamos interpretar o castelo em construção de Luciano como símbolo da construção de sua própria personalidade, construção esta marcada pela dificuldade imposta pela saudade do acolhimento materno e suas conseqüências negativas: o desmembramento e a morte da liberdade e da independência, estes simbolizados pelo avião e seu caixão.

Luciano iniciou a próxima sessão montando três quebra-cabeças adequados a sua idade. Durante o jogo contou um sonho. Sonhou que tinha sido retirado da turma de aula dele e passado para a turma de crianças mais velhas. Aproveitando o sonho, perguntei se não estava na hora de ele fazer coisas que crianças mais velhas fazem, como dormir em seu quarto, ir ao banheiro sozinho. Ele respondeu que ainda iria demorar um pouco até ele fazer isto.

O sonho é auto-explicativo, ele compensa o posicionamento demasiadamente infantil de Luciano, construindo uma imagem em que Luciano vê-se colocado em uma turma de crianças mais maduras do que ele. O sonho polemiza, assim, com Luciano o seu

comportamento infantil, ao mesmo tempo que o coloca diante da possibilidade de crescer. Eu aproveito a imagem do sonho e procuro trazer esta polêmica à consciência, perguntando se não está na hora de ele agir como uma criança mais madura. Luciano responde com uma resistência, e eu não insisto.

Na próxima sessão encenou uma luta entre heróis e um dragão. A luta ainda não se define, não aparecem vencedores (foto L14).

Aqui surge novamente a narrativa incompleta da luta com o dragão. Vimos o quanto isto é recorrente nas histórias de Luciano, o que nos obriga a tecer alguns comentários a respeito. Jung (1945/1984) apontou a presença de narrativas incompletas em sonhos, as quais terminam em seu momento culminante e de maior tensão, o que provoca, em muitos casos, o despertar sobressaltado do sonhador. Estes sonhos teriam uma função de chamar a atenção do sonhador para um problema grave e sem solução. De modo similar, Goulart (1999) encontrou uma predominância de narrativas sem resolução no brincar simbólico de crianças asmáticas. Goulart propôs às crianças que brincassem com brinquedos (casinha, figura humana etc.) dentro do hospital. Isto provocou que a doença fosse tema das brincadeiras. As crianças produziram espontaneamente narrativas através do brincar simbólico, tendo a condição de asmático como tema. A presença de um problema físico crônico apareceu na dificuldade em solucionar as narrativas. As crianças produziram, na maioria das vezes, narrativas que iam do equilíbrio para o desequilíbrio, mas que, conforme o modelo estrutural de Todorov (1973), não retornavam a um estado de equilíbrio final.

A maneira como Vítor, Larissa e Rafael posicionam-se frente ao final de suas histórias leva a pensar sobre a história que vivem em relação à asma. Nesta história talvez não exista a possibilidade de um final feliz, já que a cura não é uma alternativa viável, seguindo o que a cultura médica ensina. A morte também surge como um final possível, já que é uma doença que lhes ameaça a vida. Sendo assim, o desequilíbrio ainda sobrepõe-se a outras possibilidades (p. 96).

Diferentemente das crianças trabalhadas por Goulart, o que aparece como um problema crônico e sem solução para Luciano não é a sua deficiência física, isto nunca se tornou um tema das sessões de psicoterapia, mas sim a dificuldade em conseguir crescer.

Na sessão seguinte, Luciano encena a seguinte brincadeira: carros andam em círculo e observam o dragão (foto L15).

A relação com o dragão é, neste momento, não a de luta, mas a de observação e de concentração.

Na próxima sessão, deixou de lado as miniaturas e brincou com brinquedos grandes na caixa de areia. Uma patrula coloca areia em uma caçamba. Luciano está construindo, na caixa, uma estufa de ar forçado (foto L16). Perguntei o que era isso, e ele respondeu que seu pai plantava tabaco, e que estava construindo uma estufa de ar forçado para secar o fumo. Depois, brincou com carrinhos grandes pela sala. Seu carrinho preferido foi um Fiat verde, igual ao de seu pai.

A construção da estufa de ar forçado continuou na sessão seguinte. Aqui as máquinas constroem a estufa, enquanto que os carros estacionados são de pessoas que estão olhando (foto L17). Depois, Luciano construiu uma estufa de ar forçado sobre a mesa (foto L18).

Talvez possamos pensar a construção da estufa de ar forçado como uma narrativa. Há um momento inicial, no qual as máquinas trabalham a terra – Exposição, há o próprio processo de construção da estufa - Desenvolvimento da ação, Culminação/Peripécia e o término da construção – Solução. Mas além da estufa de ar forçado, Luciano constrói, aqui, uma ponte com o universo paterno. Esta ponte se dá via uma identificação com o pai, com o trabalho do pai e com o meio com que o pai se locomove no mundo – o Fiat verde. Tal identificação provoca uma mudança nas narrativas que seguem, a luta do herói não mais será com o dragão mas com os homens do mal.

Na próxima sessão, Luciano estava muito animado e afetivo comigo. Logo no início da sessão quis explorar minha mochila. Brincou um pouco com meu carimbo, e depois pediu emprestado. Após, continuou olhando até encontrar alguma coisa que eu pudesse lhe emprestar. Acabei emprestando-lhe uma lapiseira. Então me convidou para brincar de super herói. Ele encenou na caixa uma luta entre o “homem mordida de cachorro”, que era seu herói, o homem aranha e o “homem mordida de mosca”. O homem mordida de cachorro vence a luta, matando os outros dois (foto L19). Finalmente, me contou um sonho: ele sonhou que estava namorando uma apresentadora de TV que apresenta o sítio do pica pau amarelo.

Nesta sessão, Luciano brincou a sessão toda de super heróis. Escolheu o herói que ele antes havia chamado de “homem mordida de mosca” e disse que ele era o “herói estrela”, e que ele tinha o poder de uma estrela. Me deu o homem aranha e o “homem mordida de cachorro”, que ele hoje chamou de “cachorrão”. Os três lutam e o herói dele sempre vence. A luta entre os homens é violenta, e Luciano faz com ele se choquem com muita força, bate, também nos bonecos com muita força. Após a luta entre os homens, ocorre uma luta entre um hipopótamo e um rinoceronte. A luta é violenta, e dura até o momento em que o rinoceronte (que Luciano chama de “ela”) divide o hipopótamo em dois. Então reaparecem o homem aranha, o “cachorrão” e o “herói estrela”. Todos lutam com o rinoceronte, mas a luta não chega a um fim (foto L20).

Na sessão seguinte, continua a luta entre os super heróis. Luciano arma um campo de batalha na caixa de areia. De um lado, um grupo de homens, do outro, um único herói, o “Cachorrão”. O Cachorrão é do bem, enquanto que os outros são do mal. Eles deram um soco no herói, quando ele estava caminhando, e foi isto que desencadeou a luta. Todos são vencidos pelo herói (foto L21). A luta, porém, continua sobre a mesa. Ali há um exército para lutar com o herói, mas ele os derrota em um átimo (foto L22). A luta do herói com o homem do mal continua nas sessões seguintes, sempre com o mesmo desfecho, no qual o herói vence. A diferença está nos nomes que escolhe para o herói e seu adversário, ora o herói chama-se “Saiaman” e o bandido, “Mocio”, ora o herói é o “Vedica”, e o bandido, o “Cacalouco”.

O tema da luta contra os homens do mal principia de forma incipiente. No início ocorre apenas uma luta de homem contra homem. É somente nesta última sessão que o tema se define: os homens lutam porque são inimigos, e são inimigos porque um representa o bem e o outro o mal. A primeira estória apresenta-se como uma protonarrativa, temos, ali, uma situação de ação, a luta do “homem mordida de cachorro” com o “homem aranha” e o “homem mordida de mosca”, que se resolve no momento em que o “homem mordida de cachorro” vence os outros. Exposição, Desenvolvimento da ação e Peripécia/Culminação aparecem fundidas na ação da luta. A diferença básica em relação às outras estórias, é que esta apresenta uma Solução: um dos homens vence a luta. Na sessão seguinte, a mesma conformação narrativa repete-se na luta do “herói estrela” com o “homem aranha” e o “cachorrão”, só que aqui, Luciano apresenta uma segunda

protonarrativa: um hipopótamo luta com a rinoceronte – Exposição, até a rinoceronte partir o hipopótamo ao meio – Desenvolvimento. Então, aparecem os homens que antes haviam lutado entre si. Todos lutam com a rinoceronte – Culminação/Peripécia, mas a luta não chega ao fim. Novamente a narrativa da luta aparece sem uma solução. Uma narrativa completa aparecerá somente na próxima sessão, nesta, Luciano constrói a seguinte estória. O herói “cachorrão” estava caminhando – Exposição, quando os homens do mal lhe deram um soco - Desenvolvimento. Então inicia-se uma luta – Culminação/Peripécia, a qual o herói vence - Solução. Mas a luta não termina aí, a presente narrativa desdobra-se em outra. Os homens do mal organizam um exército para lutar com o herói – Exposição/ Desenvolvimento. Todos lutam – Culminação/Peripécia e o herói vence – Solução.

A organização de uma forma narrativa completa se dá no mesmo momento em que, conforme visto acima, Luciano define a luta entre os homens como a luta do bem contra o mal. Jung (1912/1986) nos dá uma bela interpretação do espírito do mal, a qual reproduzo abaixo.

O espírito do mal é o medo, a negação, o antagonista que se opõe à vida que almeja duração eterna assim como à toda grande ação isolada, que instila no corpo o veneno da fraqueza e da idade através da traiçoeira picada da serpente; ele é toda tendência ao retrocesso, que ameaça fixar-se na mãe, bem como dissolver e extinguir o inconsciente. Para o indivíduo heróico o medo é um desafio e uma missão, pois só a audácia pode libertar do medo. E quando o homem não ousa, alguma coisa rompe no sentido da vida e todo o futuro está condenado a uma mediocridade vã, a um crepúsculo iluminado só por fogos-fátuos (p. 344).

De acordo com esta interpretação de Jung, podemos entender a luta do herói de Luciano contra os homens do mal como símbolo de sua luta contra a tendência regressiva a permanecer (infantil) junto à mãe, a qual aparece também como o medo da vida. A diferença é que agora esta tendência não aparece mais personificada na figura do dragão, mas na dos homens do mal. Poderíamos propor, seguindo a trajetória de Luciano, que após a uma aproximação do mundo pai, da imago paterna, esta tendência regressiva se

humanizou, tornou-se mais próxima do humano ou da consciência humana, tornando-se, por isso, mais fácil de ser vencida. Há no princípio uma recaída quando, após a luta do “herói estrela” com os outros homens, surge uma rinoceronte que luta com o hipopótamo e com todos os homens sem que estes a consigam vencer. Parece que flagramos nesta luta o momento em que esta tendência regressiva oscila entre a humanização e a bestialização e o momento em que todo o humano une-se para tentar conter um impulso que oscila entre o incontrolável e o controlável. A humanização da tendência regressiva corresponde, portanto, a uma possibilidade de diálogo e de resolução do problema do crescimento para fora da infância, enquanto que antes ela mostrava-se como uma força inumana e super poderosa, agora ela é passível de ser vencida. É curioso que justamente neste momento, Luciano consegue construir sua primeira narrativa completa sobre o tema da luta. Na luta do herói contra os homens do mal a narrativa tem um término e uma Solução: o herói vence o mal.

Citaremos rapidamente apenas mais alguns elementos presentes nos heróis de Luciano. Há um paralelo entre o herói e a estrela que guia os navegadores em sua jornada noturna sobre o mar ou os homens que, seguindo sua estrela, realizam seu destino. O “herói estrela” pode, tal como a estrela nos mitos e na vida humana, ser um guia. O herói também é identificado com a mãe. De forma análoga a Heracles, que carrega consigo o nome de Hera, um dos heróis de Luciano chama-se “Saia-man”. Todos estes pontos complexificam ainda mais a imagem do herói, mas o acréscimo de elementos elucidativos para o caso seria pequeno diante da enorme incursão pelo mito do herói que tal exame nos obrigaria. Ao invés disso, examinaremos o sonho que Luciano nos contou no momento do surgimento da primeira protonarrativa da luta entre os homens. Ele sonhou que estava namorando uma apresentadora de TV, a apresentadora do Sítio do Pica-pau amarelo. Após um movimento psicológico de aproximação do pai e no momento em que a tendência regressiva em direção ao materno começa a perder força, Luciano sonha que está namorando uma mulher diferente da mãe. O que ocorre aqui é um deslocamento da libido para fora do âmbito do materno, há aqui o surgimento de uma imagem feminina diferente da mãe com a qual ele possa se relacionar. É como se o mundo não fosse mais só constituído de mães, tornando-se agora possível uma relação com um feminino que não é a mãe. A apresentadora do Sítio do Pica-pau amarelo é uma

imagem de anima que lhe apresenta um mundo de imaginação, de aventuras heróicas, nas quais os heróis são crianças (Pedrinho e Narizinho) que vivem suas aventuras bem distantes da proteção materna.

Em uma nova entrevista com os pais de Luciano, apareceu a queixa de que ele andava muito “revoltado”, brigando muito para tomar banho ou em outras situações similares. A mãe acredita que o comportamento birrento do filho deve-se ao “problema na cabeça” e, portanto, à lesão neurológica. O pai discorda, dizendo que quando eles estão sozinhos, Luciano vai tranquilamente tomar banho, trocar de roupa ou se lavar. O pai também reclama da mãe, dizendo que Luciano é excessivamente protegido. Segundo o pai, “ela vai ter de viajar para eu mostrar que o Luciano é um menino normal”. Isto porque com ele Luciano se comportaria de maneira não excessivamente infantil. A mãe diz ter muito medo pelo filho. Disse não acreditar que ele tenha uma deficiência mental, mas teme que, por conta da deficiência motora, as outras crianças machuquem ele. Desconfia, também que ele não vá conseguir se proteger dos outros em função disso.

Os relatos das entrevistas com os pais vão nos dando, paulatinamente, um retrato da situação familiar que envolve sua dificuldade em crescer. A doença neurológica de Luciano somado ao suicídio da filha provocou na família um sentimento de temor pela saúde do menino, o que fez com que os pais, mas particularmente a mãe, o cercassem excessivamente de cuidados. O que vemos nesta entrevista de mais importante é o temor da mãe pelo filho diante da possibilidade de crescimento. Ela teme que o menino não vá conseguir corresponder às exigências da vida, que não vá ser capaz de se proteger dos ataques dos colegas. Ela, na verdade, desconfia da capacidade de Luciano para se desenvolver, e essa desconfiança não o ajuda a vencer o medo e a resistência já inerentes ao processo de crescer, pelo contrário, só o tornam mais inseguro e medroso. Bem diferente é o posicionamento do pai, que mostra aqui uma atitude de empurrar o filho em direção ao desenvolvimento e uma confiança em sua capacidade de vencer os obstáculos. Não é à toa que no sonho de Luciano o pai apareça vencendo o dinossauro, pois ele parece realmente estar em consonância com seu processo de desenvolvimento.

Após algumas sessões, Luciano montou um aeroporto na caixa de areia (foto L23). Depois pegou um sapo. Disse que o sapo estava comendo açúcar, e encheu-o com areia. Então falou que o sapo havia comido cascalho, e que fora morto pelo dono do

cascalho. Tiramos fotos do sapo comendo açúcar e do sapo morto, no qual ele desenhou sangue (fotos L24 e L25). Então, Luciano enterrou o sapo. Disse que o sapo estava enterrado na neve, que o haviam desenterrado e levado para casa. Então o sapo acordou (foto L26). Por fim, Luciano disse que o sapo dava a vida pelo dono dele, que é o homem do avião branco.

Esta narrativa pode ser organizada do seguinte modo: a estória inicia com um aeroporto (foto L23) – Exposição. Então aparece um sapo que come açúcar e depois cascalho, mas sem a permissão do dono do cascalho (foto L24) – Desenvolvimento. Então o dono do cascalho mata o sapo (foto L25) – Culminação/Peripécia. O sapo é primeiro enterrado na neve, e depois desenterrado. O sapo é levado para casa. Então o sapo acorda (foto L26) e, por fim, se sacrifica, dando a vida por seu dono – Solução. A narrativa abre com a imagem do aeroporto. O aeroporto é um lugar de passagem, a partir da onde as pessoas são transportadas de um lugar a outro. A ação desenvolve-se com o surgimento do sapo comedor de açúcar e cascalho. O sapo alimenta-se da doçura do açúcar e do peso, isolamento e da tranqüilidade dos seixos⁸, o que causa a sua morte. Depois o sapo passa por um processo de despertar, que vai da morte, para o congelamento, o sono e a vigília, e, por fim, sacrifica voluntariamente a própria vida em prol de seu dono, identificado com o avião branco. Esta narrativa é a estória do sacrifício do sapo. Já vimos o significado do sacrifício no mito heróico, ele representa o sacrifício da tendência regressiva em direção à mãe e à infância. Aqui é o sapo que é sacrificado. Vimos, também, na análise do caso de Carlos e Simone uma interpretação do simbolismo

⁸ Uma imagem do seixo como metáfora da tranqüilidade e quietude proveniente de um isolamento do mundo nos é dada por Blake (1794/1984) no poema “O torrão e o seixo”:

O amor jamais a si quer contentar,
 Não tem cuidado algum com o que é seu;
 Sacrifica por outro o bem estar,
 E, a despeito do inferno, erige um céu.

Esse era o canto de um Torrão de Terra,
 Pisado pelas patas da boiada;
 Mas um Seixo nas águas do regato, modulava esta métrica adequada:

O amor somente a si quer contentar,
 Atar alguém ao próprio gozo eterno;
 Sorri quando o outro perde o bem estar,
 E, a despeito do céu, ergue um inferno.

do sapo. Tal como no conto de Grimm (1853/1984), “O príncipe sapo”, o sapo é uma prefiguração do humano, o sapo corresponde a um estágio embrionário do ser humano. É do sapo que surgirá o homem. É em função disso que Jung (1976) interpreta a imagem do sapo como relacionada à infância e ao mundo infantil. O sacrifício do sapo pode, portanto ser lido como um sacrifício da infantilidade que impede Luciano de crescer. O sacrifício ocorre no aeroporto, lugar de onde é possível iniciar uma longa viagem em direção à maturidade. O sacrifício se dá primeiro involuntariamente, mas depois voluntariamente. O sapo é primeiro uma vítima, mas depois um herói que se sacrifica pelo homem que, possuindo o avião, é capaz de fazer a viagem em rumo ao desconhecido e a passagem para a vida adulta.

Mas a narrativa do sacrifício do sapo indica apenas que, neste momento, está aberta a possibilidade para Luciano realizar o sacrifício de sua própria infantilidade. Esta narrativa é um símbolo que indica que agora ele está maduro e que pode agora abdicar da tendência regressiva e dar continuidade a seu processo de desenvolvimento. É um primeiro passo mas não a conclusão de um processo. Isto fica claro quando, na sessão seguinte, Luciano volta ao tema da luta do herói contra a infantilidade.

Nesta sessão, a mãe de Luciano, ainda na sala de espera, conta que ele iniciou a primeira série, mas que está um pouco resistente ao colégio. Reclama que tem de sair mais tarde da escola e ficar sentado por muito tempo. Na sessão, Luciano quis, logo no início, pegar um brinquedo na outra sala. Fomos até lá, e ele pegou um carrinho/cachorrinho bem infantil em relação a sua idade. De volta à nossa sala, pegou um avião que costumava brincar no início da terapia e, como de costume, o desmontou. Então pegou um super herói, o “cachorro que morde”, que começou a lutar contra o carrinho. Então montou o avião que havia antes desmontado, pegou um avião a jato e brincou com os dois aviões, fazendo de conta que a caixa de areia era um aeroporto (fotos L27 e L28).

Luciano não construiu, aqui, uma narrativa bem estruturada ou completa, o que nos leva novamente ao problema da luta indefinida e não solucionada com o opositor, mas o interessante é que a infantilidade aparece aqui, pela primeira vez, abertamente como sendo o inimigo do herói. Luciano já havia visto o carinho/bichinho que tornou-se o adversário do herói, mas não havia ainda brincado com ele. Não acredito, também, que

a atribuição de um caráter infantil ao brinquedo seja fruto de um julgamento somente meu, se não o fosse, Luciano teria brincado com ele antes, quando, de fato, estava apresentando um comportamento realmente muito infantil. Creio que a escolha deste brinquedo neste momento tem a ver com uma conscientização, por parte de Luciano, de que sua luta é contra uma infantilidade excessiva. Por isso o carrinho/cachorrinho ocupa aqui o lugar do monstro ou do dragão. Volta, também, nesta brincadeira, o motivo dos aviões e do aeroporto. Só que, diferentemente do aeroporto anterior, este serve de pouso e de partida para o seu avião. O avião com que Luciano brincou ao longo do processo de psicoterapia e com o qual julgamos que ele havia se identificado não é mais desmontado e colocado em um caixão, mas posto para funcionar no aeroporto. É por esta possibilidade do vôo e da viagem que julgamos que estas imagens representam uma oscilação e não um retrocesso em seu processo de desenvolvimento.

Capítulo 17

Antônio: A Experiência da Morte e do Abandono

Uma primeira leitura do caso de Antônio, tal como disposto através da transcrição dos relatos das sessões, revela a sua história como uma tragédia, os próprios relatos apresentam uma estrutura dramática, na qual sua história e sua real condição de vida vai paulatinamente tornando-se mais clara no decorrer das sessões com ele e com sua família. Mas ao contrário da estrutura aristotélica da tragédia, a revelação da verdade não provoca uma transformação no curso da história, mas um novo mascaramento. A produção simbólica de Antônio e os relatos das entrevistas com a família são tão contundentes que fiquei tentado a apresentá-los sem nenhuma interpretação ou comentário, deixando estes apenas para o final. Não crendo, porém, que esta seja a melhor forma de apresentar um estudo caso, e também no intuito de facilitar o trabalho do leitor, apresentarei o caso tecendo comentários, após cada sessão, ou após um pequeno grupo de sessões. Encontraremos na produção simbólica de Antônio uma predominância de imagens sobre narrativas. Veremos que o tema central trabalhado nas sessões e que aparece através do brincar, de desenhos, poemas, escritos e de sonhos é o da morte e da solidão.

Antônio foi trazido à psicoterapia em março de 2001, quando contava com seis anos e um mês. Quem compareceu à entrevista inicial foi sua tia, que também se apresentou como mãe adotiva. Contou que o menino foi rejeitado pela mãe desde a gravidez, e que a mãe queria que ele fosse encaminhado para adoção. O pai não aceitou a posição da mulher e assumiu o filho, levando-o para a casa de sua mãe para que a família o ajudasse a cuidar do menino. Quando Antônio tinha três anos, o pai faleceu devido à complicação de diabetes. Desde lá, Antônio tem sido criado pela tia. Ela disse que cuidou dele desde o nascimento, pois a mãe biológica nunca teve por ele nenhum cuidado e, em função disso, ela, tia, o considera como um filho. Disse que, hoje, Antônio tem pouco contato com a mãe biológica, que ela, mesmo morando perto, não o visita, e que ela já verbalizou que não o reconhece como filho. Contou que Antônio era muito apegado ao pai e que, desde a sua morte, tem estado muito agitado e perturbado. Fala muito no pai, tem crises de choro, nas quais pede para o pai o levar para junto dele. Fala muito frequentemente em morte, e, segundo a tia afirma, Antônio é tão aficcionado na morte

que previu a morte de três pessoas. A primeira foi a sua bisavó, sobre quem ele comentou, em uma conversa informal com o avô, que ela morreria na Terça feira. Alguns dias depois, na Terça feira, ela morreu. Depois ocorreu a hospitalização de um tio, sobre quem Antônio comentou que morreria em alguns dias. Duas semanas depois ele morreu. A terceira foi em um dia em que Antônio chegou em casa com uma enorme cruz e a colocou no pátio, em frente à casa. Em seguida comentou que iria fazer um monte de cruzeiros e um cemitério naquela casa. A tia contou que naquela mesma noite o dono da casa teve um AVC e morreu. A fixação pela morte aparece também em um comentário recorrente, no qual Antônio diz que vai se matar. Segundo a tia, Antônio sente muito o abandono da mãe. Tem dúvidas do amor da mãe adotiva, perguntando freqüentemente se ela o ama. Em momentos em que se depara com a solidão e o abandono, fala que todos o abandonaram e que ele não tem ninguém. A tia conta que ele tem também fantasias, nas quais é um médico, que tem esposa, família e dinheiro. Algumas vezes pergunta se seus amigos não telefonaram. Às vezes conta que irá trabalhar e ter muito dinheiro para ajudar a mãe adotiva. Antônio mora hoje com esta tia/mãe adotiva e com o filho dela, três anos mais novo do que ele. A tia é separada do marido.

Em sua primeira sessão, Antônio dedicou a maior parte do tempo para explorar os brinquedos, depois construiu um conjunto de cenas na caixa de areia, todas elas compostas de ações independentes umas das outras. Na primeira delas, à esquerda da caixa, um policial mira sua arma em um dinossauro, enquanto que heróis posicionam-se atrás dele. Depois dispõe, ao centro da caixa, uma série de animais: um gorila, um hipopótamo, um cavalo, uma zebra e uma porca, a qual é colocada em um cercado e circundada por uma serpente. Acrescenta dois elefantes, a mãe e o filho. Fala que a mãe mata o filho e, então, aparece outro filho. Depois faz um rio, no qual aparecem um sapo, uma lagartixa e um peixe. Depois um navio um barco e um caminhão. Ao lado do navio, coloca um canhão, o qual mira no gorila. No fundo da caixa, coloca uma locomotiva (foto A1). Depois, acrescenta à caixa um edifício, uma ponte, um avião e um leão (foto A2). Fora da caixa, no chão, construiu uma pracinha, com um catavento, uma casa de bonecas (representada por uma igreja) e um poço, segundo ele, “para matar a sede das crianças”. Ao lado da pracinha, construiu um estacionamento de carros.

Esta primeira sessão nos dá um panorama inicial da situação de Antônio. Aqui, ele montou um cenário complexo, no qual acontecem diversas ações não aparentemente relacionadas: heróis enfrentam um dinossauro, uma cobra cerca uma porca encerrada em seu chiqueiro, um canhão mira um gorila, uma mãe elefante acompanha seu filhote, isto para não falar do foguete, dos barcos que navegam no rio, do avião ou dos animais do rio (fotos A1 e A2). O cenário é extático, como a situação inicial de uma narrativa, uma imagem. O único movimento atribuído ao cenário é quando Antônio nos fala que a mãe elefante matou o seu filho e que, depois, apareceu outro filho. Este foi o único comentário de Antônio a respeito da imagem por ele construída e também o único princípio de uma estória, apresentando uma estrutura do tipo início: a mãe elefante tinha um filho, meio: a mãe matou o filho e fim: outro filho surgiu, constituindo-se o que poderíamos chamar de protonarrativa. O comentário de Antônio contextualiza a imagem/cenário em torno de um motivo: o assassinato do filho pela mãe. É o tema do materno ou, como chamamos em Psicologia Analítica, do complexo materno que predomina na imagem construída por Antônio. Já vimos anteriormente, no caso de Luciano, a amplificação do motivo da luta do herói com o dragão, como símbolo da luta pela libertação do complexo materno, aqui, além desse, aparece também a imagem da cobra circundando uma porca. Já vimos, também, o símbolo da cobra como relacionado ao dragão, falta-nos estudar um pouco o motivo da porca. A porca tem sido relacionada à sexualidade, à fertilidade e à maternidade. Como tal ela aparece em diversas mitologias como símbolo da mãe universal, da Grande Mãe. Assim, segundo Chevalier & Gheerbrant (1982/1990) “os egípcios representavam a grande deusa Nut, figurada pela abóbada celeste e parceira fêmea da hierogamia elementar terra-céu, ora sob a forma de uma vaca, ora sob a forma de uma porca deitada nos céus, amamentando seus filhotes, representados pelas estrelas” (p. 734). De Vries (1974) acrescenta que, entre os gregos, Deméter era representada ora como uma égua, ora como uma porca. A porca era, também, um atributo de Cybele e Astarte, deusas semíticas do antigo oriente médio. Mas há uma enorme diferença entre o sentido do complexo materno tal como estudado no caso de Luciano e aqui. Lá o complexo materno era sufocante no sentido da superproteção que impede o crescimento e infantiliza, aqui é o rechaço e a projeção negativa (a qual veremos a seguir) que maltrata e aniquila a possibilidade de amar, confiar e se

desenvolver como um ser íntegro, tanto no sentido de inteiro como no de integridade. Esta forma de complexo materno também busca manter a pessoa junto a si, mas como alguém infantilizado e ferido, e quando a razão desta ferida é dirigida ao mundo, surge uma forma de ressentimento comum às perversões. Tal ferida e tal ressentimento fazem com que a pessoa coloque-se como uma exceção às regras que ela própria aplicaria a si mesma e ao mundo. Pois, como mostrou Arendt (1971/1992), o ladrão não julga que roubar e se apossar dos bens dos outros seja algo que todos deveriam fazer, que seja uma regra universal aplicável a uma sociedade, mas que ele é uma exceção a esta regra. Há ainda outros elementos nesta imagem que gostaria de comentar, em primeiro lugar, o sapo. Já vimos o bastante a respeito do simbolismo do sapo, ele pode ser entendido como uma prefiguração do humano, como uma infância do humano. Talvez o sapo, aqui, seja um retrato da condição infantil de Antônio e, ao mesmo tempo, de uma possibilidade ou expectativa de crescimento. Vejo tal expectativa expressada também na imagem do foguete, embora o tipo de ascensão dada pelo foguete seja perigosa, no sentido de levar para longe da terra e da realidade do mundo. O motivo da infância é representado, após a construção deste cenário, no chão. Aqui não é mais o sapo, mas a pracinha e o poço para as crianças matarem a sede.

Antônio chega em sua segunda sessão já bem mais desinibido, conversa muito comigo e mostra-se amigável e afetivo também. Construiu, no chão, um cercado com uma vaca dentro. Ao lado do cercado, coloca uma árvore. Dentro da caixa de areia, montou o que chamou de uma “*cidade de sonhos*”. Nesta cidade há um catavento e um poço, do qual um homem tira água. À direita da caixa, helicópteros, carretas e um tanque de guerra. No centro da caixa, um rio, e na frente casas e alguns animais, entre eles, um urubu (representado por uma águia). Comentou que o homem que retira a água do poço estava de aniversário, que ele era dono do helicóptero vermelho, e que os outros estavam ali para o aniversário dele (fotos A3 e A4).

Aqui, à semelhança da sessão anterior, Antônio construiu um cenário estático, uma imagem a qual ele chamou de “*cidade de sonhos*”. Nesta cidade imaginária estão presentes alguns elementos trabalhados nos cenários anteriores: o rio, o poço e o catavento. O poço que servia para matar a sede das crianças agora serve para matar a sede do homem, que à semelhança de Antônio há um mês atrás, está comemorando seu

aniversário. O poço está localizado bem em frente ao rio, o que faz com que, seguindo minha interpretação das imagens, possamos imaginar que o que era sapo é, agora, homem. Este homem aparece como um soldado, armado e pronto para a guerra. O próprio cenário parece o de uma preparação para a guerra. Há também um urubu, símbolo da morte que há de vir da guerra.

Na próxima sessão, Antônio estava muito agitado, brincando de forma dispersa. Monta, no chão, uma luta entre um herói de preto (figurado pelo Dart Vader) e um bandido (representado pelo Robocop). Na caixa de areia, brinca que um grupo de carros, aviões e helicópteros armados com metralhadoras atacam as pessoas. O herói de preto aparece, ali, para salvá-las. Então aparece um outro bandido (à esquerda da caixa) que também ameaça as pessoas (foto A5).

Aqui ocorre a guerra que estava antes sendo preparada. A situação é encenada como uma narrativa, na verdade, na forma de uma protonarrativa: carros e aviões atacam as pessoas – Exposição, então surge o herói de preto para defendê-las – Desenvolvimento, mas, em contrapartida, aparece um vilão, opositor ao herói, que o ameaça – Culminação/Peripécia. A luta, não termina ou se decide, a solução fica em suspenso. Chama a atenção a figura que Antônio elegeu para herói. Ela é a do arqui-vilão de Guerra nas Estrelas, Dart Vader. Antônio não viu o seriado no cinema ou na televisão, e, portanto, não poderia identificar o seu herói àquele personagem. Mas, como veremos adiante, seu herói é ambíguo, ele tanto pode trabalhar para preservar a vida, como nesta situação, como tender à destruição. É interessante, também, que, no filme, Dart Vader enfrenta o conflito faustico do pacto com o mal, sendo redimido somente no momento de sua morte por seu filho. Como veremos na série de entrevistas com a família, a questão do pacto com o mal atravessa a vida de Antônio a través do projeto de vida que sua mãe tem para ele.

Na sessão seguinte, Antônio estava demasiadamente agitado para brincar ou jogar, não conseguiu encenar uma estória no brincar, ou mesmo completar uma partida de qualquer jogo. Primeiro, andou com uma escavadeira pelo chão da sala, depois quis jogar um jogo. Jogamos um pouco de ludo, mas ele logo desistiu. Então montou sozinho uma bicicleta alada com os pinos mágicos. Depois brincou com o herói de preto, ele andou a cavalo e voou. Apesar da agitação, notei que Antônio está mais solto e espontâneo.

Vendo seu modo de brincar penso que, hoje, dificilmente ele conseguiria se ater aos limites da caixa de areia.

A próxima sessão com Antônio ocorreu somente após um intervalo de dois meses. Este intervalo principiou com o motivo da dificuldade em levar Antônio à terapia, o qual revelou mais tarde a questão central de vida do menino e da família, que é a de quem vai se responsabilizar por ele. Após uma série de faltas, fui procurado pelas tias de Antônio, incluindo a tia/mãe adotiva. Tais encontros desencadearam três reuniões de família, nas quais apareceu que ninguém, de fato, estava disposto a assumir a guarda do menino. Mesmo a mãe adotiva revelou fantasias de devolvê-lo à mãe biológica. Ela parece gostar muito do menino, mas dificilmente o suficiente para assumi-lo como filho. As pessoas mais próximas a ele eram seus avós, mas diziam estar muito velhos para cuidar de uma criança. Mais tarde apareceu uma fantasia da avó, que começou a se revelar pertencer a toda a família, a de que Antônio não seria filho de seu falecido filho, mas de outro homem. A situação de Antônio começou a revelar a coerência de seus sentimentos, quando expressava que não tinha ninguém no mundo. Eis as notas dessas reuniões, tais como extraídas do meu diário clínico: Foram feitas três reuniões com a família, a primeira com a madrinha/tia dele e com a tia/mãe adotiva e as subseqüentes com a família toda, a segunda com a participação da mãe biológica. Nestas reuniões foi levantada a história de que a mãe biológica quis dar o filho para adoção já na maternidade, mas que o pai não deixou e levou o bebê para a casa dos pais, com quem ele morava. Os avós criaram o menino como um neto, sem conseguir dar o amor de pais, nem o limite e a educação que os pais deveriam dar. O pai, por sua vez, sempre participou com uma certa distância da criação do filho. Estava em casa, acompanhava seu crescimento, mas não cuidava ou se responsabilizava efetivamente por suas necessidades. Tal situação durou até o episódio da morte do pai. A partir daí, Antônio parece ter efetivamente perdido qualquer referência no mundo. Ficou com muitas mães, mas nenhuma mãe de fato e nenhum pai. Tal situação foi agravada pelo fato da mãe biológica continuar a manter uma relação com a família, apesar de rejeitar e destratar Antônio abertamente. A tia que cuidava dele contou que, nas raras situações de encontro entre os dois, era comum a mãe biológica ameaçar bater nele quando fazia travessuras. Chamava-lhe a atenção o fato de a mãe ameaçar bater nele sem ter a menor participação em sua

criação. A família contou, também de uma projeção da mãe biológica sobre o filho, no sentido de Antônio ter herdado o lado ruim da família da mãe, particularmente do pai da mãe, que bebia e era muito violento com os filhos. Vimos, em nossas reuniões, que este discurso começou a ser assimilado pela família atual de Antônio e que ele começou a ser colocado em tal posição. Após a morte do pai, Antônio foi criado na casa dos avós até o momento em que eles, particularmente a avó, não teve mais condições físicas de criá-lo. A partir daí ele foi morar na casa da tia que havia cuidado dele quando nasceu. Naquele período ela havia sido paga pelo pai de Antônio para cuidar do bebê, ajudando, assim, o pai e a mãe. Mas tal situação prolonga-se, de certo modo, até hoje, pois ela recebe ajuda financeira da família para cuidar de Antônio. Já que ela não trabalha, em função de cuidar de Antônio e de seu próprio filho, e é separada do marido, a família a sustenta. Ela, entretanto, diz gostar do menino e procurar criá-lo da melhor maneira possível. Ela fala que o ama e que não faz diferença entre Antônio e seu próprio filho. Mas ela própria me contou uma situação na qual, quando durante uma visita da mãe biológica, propôs abertamente, e na frente de Antônio, devolvê-lo à mãe. Algumas horas depois ele teve uma crise de fúria e descontrole, a respeito da qual esta tia me qualificou como não tendo motivo algum. Em uma dessas reuniões, sua madrinha/tia levantou a hipótese de colocar Antônio em um colégio interno. Isto para não falar na questão de se Antônio é ou não filho de seu pai (o que só virá a tona de forma mais explícita e intensa quase um ano depois dessas reuniões). Isto é, a situação configurada em torno de Antônio é a seguinte: ele é um menino de seis anos de idade que não tem pai, mãe, nem ninguém que consiga ou se disponha a assumir a responsabilidade por ele, a assumi-lo como um filho. A partir do momento que toda esta situação foi exposta, a tia/mãe adotiva decidiu assumir a responsabilidade sobre Antônio.

As entrevistas com a família de Antônio apresentam uma série de contradições que precisam ser, neste momento, esclarecidas. Em primeiro lugar, o que aparece é que embora sua tia diga ter Antônio por filho, ela na verdade não o tem. Se ela realmente o tivesse como filho, não proporia à mãe biológica que o levasse de sua casa e o assumisse como filho. Este é um ponto delicado na relação dela com Antônio e com a família. Confrontei este ponto muitas vezes com ela, que sempre negou fazer diferença entre Antônio e seu filho, para ela, dizia, ambos eram seus filhos. Antônio irá mais tarde

entender a falácia desse discurso e se afastar da tia, elegendo o avô e a avó como pais. Complementar a este ponto é o fato de que não apenas a tia/mãe adotiva, mas toda a família de Antônio ter a mãe biológica como sendo efetivamente a mãe de Antônio. Lembro-me agora de um momento da entrevista em que a mãe biológica disse querer passar a guarda de Antônio para a tia e de esta recusar, dizendo que se o aceitasse perderia um benefício em dinheiro da parte do falecido pai. Vejo agora nesta recusa muito mais do que o medo da perda do benefício, mas a recusa em assumir a maternidade e a de que a mãe biológica se exima dessa mesma maternidade. Isto aparece, também, na relação extremamente contraditória que a família tem com a mãe biológica. Eles mantêm uma relação social e de amizade com ela, mas a execram porque abandonou o filho que eles, agora, têm de cuidar. Há também o fato de eles manterem uma relação com ela a despeito do mal que o abandono e o descaso provocam em Antônio, mas não rompem esta relação por não terem coragem e disposição para suprir este abandono e assumir Antônio como filho. Esta relação serve, portanto, para manter Antônio completamente órfão, eximindo a família de uma efetiva responsabilidade sobre ele. A mãe biológica passa a ser a mãe desnaturada e má e eles os bons que cuidam do filho dela, mas sem o peso da responsabilidade de assumi-lo como filho. Esta situação configurou-se, na verdade, muito antes, no momento em que o pai, e através dele a família, recusou-se a dar o filho em adoção, mas, em vez de assumir o ônus da paternidade, levou o bebê para que a família o cuidasse. Como veremos adiante, isto funcionou bem até o momento em que Antônio começou a reagir ao abandono da mãe, tornando-se um menino inquieto, arto e algumas vezes agressivo. No momento em que Antônio tornou-se uma criança difícil a sua estrutura familiar começou a se mostrar frágil e fantasiosa, ou, talvez, porque esta estrutura não fosse verdadeira é que ele tornou-se uma criança difícil. Fato é que neste momento até o próprio pai começou a cogitar a possibilidade de devolvê-lo à mãe biológica. Cria-se, assim, Antônio como uma criança que ao mesmo tempo tem uma família, mas que é abertamente rejeitado pela família e pela mãe e, além disso, se lhe atribui o destino de ser mau, perverso e beberrão como o pai de sua mãe, não porque tenha sido tão maltratado, mas porque ele é “naturalmente mau”.

É nesta circunstância que ele retorna à psicoterapia. Quando o vejo, ele está agitadíssimo, muito mais dispersivo do que anteriormente. Monta sucessivamente três

cenas distintas dispostas pela sala. Na caixa de areia há uma luta entre o bem e o mal. Os homens do mal mataram o chefe dos do bem, o qual é enterrado. Os homens do bem procuram, então, matar o chefe dos do mal. Antônio logo desfaz esta cena (eu não consigo fotografá-la) e monta outra no chão. Ali, o chefe do mal lidera aviões, foguete e tanque de guerra (foto A6). Na mesa, carros fazem fila para abastecer, carretas estão sendo lavadas, então aparecem barcos com ladrões para roubá-las (fotos A7 e A8). Após brincar, Antônio pediu para desenhar. Desenhou uma estátua de árvore com uma toca para um coelho e seu filho. Depois pintou a estátua de preto. Sobre ela, uma nuvem, ao lado, um menino a observa.

Antônio retoma o tema da guerra, que aparece aqui como uma luta entre os homens do bem e os homens do mal. Ele nos apresenta três cenas ou episódios da história desta luta, que apresenta-se ainda inacabada. Os dois primeiros episódios constituem uma estrutura narrativa, ainda que incompleta. Os homens do mal matam o líder dos homens do bem – Exposição. Os homens do bem reagem, tentando matar o líder opositor – Desenvolvimento. O líder dos homens do mal organiza uma força armada – Culminação/Peripécia. A terceira cena parece uma protonarrativa independente, mas ainda relacionada ao tema da luta do bem contra o mal. Nela, carros estão em fila para abastecer e carretas estão sendo lavadas – Exposição, quando aparecem ladrões com o objetivo de roubá-las – Desenvolvimento. Tanto a narrativa da luta como a do roubo não se concluem, ficando nós sem saber como elas terminariam. Mas podemos observar que, em ambas as histórias, os homens do mal estão mais fortes. Eles conseguem matar o líder dos homens do bem, e, analogamente, não parece haver impedimento à ação dos ladrões. Já vimos anteriormente, no caso de Luciano, o significado da luta contra o espírito do mal, como da luta contra aquilo que se opõe à vida, seja isto o medo ou a tendência regressiva de permanecer infantil junto à mãe. No caso de Antônio, deve-se acrescentar que o sucumbir à tendência regressiva e se deixar engolfar pelo complexo materno significa assumir o lugar e cumprir passivamente o destino já previamente designado a ele por ela: o de ser tão destrutivo e mal como o avô materno. Sendo assim, a luta dos homens do bem contra os homens do mal significa, para Antônio, realmente uma luta do bem contra o mal.

Na sessão seguinte, Antônio estava, também, muito dispersivo. Começou brincando na caixa de areia, onde colocou um avião e três helicópteros. Então interrompeu seu trabalho na caixa e tentou montar ou jogar vários jogos, mas não conseguiu se deter o suficiente para isso em nenhum deles, a não ser em um quebra-cabeças bem inferior a sua habilidade e a sua idade. Depois retornou à caixa, colocando um hangar para o avião (foto A9). Então pediu para desenhar. Primeiro escreveu seu nome em cor de rosa, depois o escreveu, passando por cima um lápis de cor preta, então coloriu o nome com vermelho. Abaixo do nome ele escreveu em forma espelhada as palavras “*Eu to*” e acrescentou, de forma correta a palavra “*mau*”. Depois corrigiu a forma espelhada formando a oração “*Eu to mau*”. Coloriu as letras com diversas cores: vermelho, preto, azul e amarelo. Finalmente, pediu para eu escrever meu nome em amarelo ao lado do seu.

Há uma pausa na guerra, os helicópteros estacionam e o avião é guardado em um hangar. Em compensação, Antônio consegue expressar sua dor de uma maneira mais direta, através de palavras, primeiro em uma forma espelhada, depois, diretamente. Talvez possamos pensar, nesta situação, a passagem da escrita espelhada para a correta como uma integração, um reconhecimento de seu estado de espírito, reconhecimento que se dá graças ao apoio da relação transferencial, tanto é assim que, após ele escrever o como estava se sentindo, pediu para que eu escrevesse meu nome ao lado do seu, como se eu fosse uma espécie de co-autor da expressão de seu sentimento.

Nesta sessão, Antônio contou um sonho no qual estava brincando de esconder com a Patrícia e o Vinícius. Então ele foi se esconder no muro do cemitério. Olhou por uma fresta no muro e viu os mortos se levantando dos caixões. Disse que acordou assustado, que foi um pesadelo. Depois montou o seguinte cenário ao longo da sala e dentro da caixa de areia. Na caixa, uma série de animais: tigre, girafa com o filho, elefante, gorila, hipopótamo e dinossauro. Cada bicho em seu respectivo lugar, devidamente cavado na areia (foto A10). No chão, três caixões semi-envolvidos por uma serpente e, ao lado de um veado caído, um soldado e um urubu, este representado pela águia (foto A11). A respeito dos caixões, Antônio disse que morreram um tio, o avô e a avó. O “carro do homem”, estacionado na frente do edifício levou-os até o lugar onde foram enterrados (foto A12). Depois, Antônio brincou com um herói (o boneco do Dart

Vader) que é muito forte, capaz de levantar o prédio, de lutar com os inimigos e vencer, de voar. Este herói tem, também, um cavalo. A última foto (A13) mostra o cavalo ao lado do prédio. O cavalo quer destruir o prédio, o qual está sendo protegido pelos pequenos animais em cima dele.

Antônio nos traz aqui duas narrativas ou protonarrativas, uma no sonho e outra no brincar. A do sonho organiza-se do seguinte modo: ele estava brincando de esconder com a Patrícia e o Vinícius – Exposição. Então ele foi se esconder no muro do cemitério – Desenvolvimento, quando olhou por uma fresta e viu os mortos levantarem dos caixões – Culminação/Peripécia. A estória não se resolve, terminando o sonho em seu momento de maior tensão. A associação de Antônio com a Patrícia e o Vinícius é que ambos participaram de um episódio perigoso, no qual atravessaram uma rua e em que Patrícia quase foi pega por um carro. O tema do sonho está relacionado a este episódio, é o da morte, de uma morte que sai da sepultura para ameaçá-lo. Creio que o sonho mostra, deste modo, não apenas que Antônio alimenta uma fantasia de morte, como o seu perigo. Na caixa de areia construiu uma imagem, dispondo uma série de animais em covas: tigre, hipopótamo, elefantes, gorila, girafa com um filhote. Apenas o dinossauro parece não estar em uma cova. No chão, encenou uma estória na qual morreram a avó, o avô e um tio - Exposição. Então eles foram levados pelo homem da ambulância até o lugar do enterro, onde aparecem em caixões e acompanhados por uma cobra, um veado, um urubu e um soldado - Desenvolvimento. Então aparece um herói muito forte e seu cavalo, que ameaçam um edifício protegido por pequenos animais – Culminação/Peripécia. Enquanto que na caixa de areia Antônio representa a morte da maternidade, através da girafa com o filhote dentro da cova, fora da caixa de areia, ele encena a morte da família paterna e da paternidade. É bom lembrar que, conforme as entrevistas com a família, os seus parentes mais próximos e candidatos a mãe e pai são seus avós paternos. Não seria, também, tão fora de contexto pensar se este tio morto não estaria, na verdade, no lugar do pai. Reforça esta tese o fato de Antônio não ter nenhum tio morto ou à beira da morte. Ao lado dos caixões aparecem uma cobra, que, como já vimos, é um dos símbolos da imago materna destrutiva, da mãe-morte, e um urubu, um devorador de cadáveres. Além deles há também um veado, que, como nos mostra Jung (1944/1991), é um conhecido símbolo renascentista da alma. Há também a figura de um soldado, o que nos traz novamente o

motivo da guerra ou do conflito. Este motivo tem continuidade no desdobramento da estória. Aqui surge a figura do herói que nas narrativas anteriores aparecia como defensor do bem, com a diferença de que agora ele possui um papel ambíguo: é um herói, mas é também aquele que ameaça destruir o edifício. Se, como vimos no caso de Luciano, o herói é um modelo para a construção do eu, podemos ver agora que ele pode operar não apenas no sentido de construir civilização, como também para destruí-la. Deparamo-nos aqui com a figura do homem super poderoso do mal, ou a do opositor do herói. O que Antônio nos conta através de sua narrativa é que, diante do abandono e do ferimento por este abandono, coloca-se diante dele a opção pela destruição, que pode ocorrer não apenas através da morte, mas também por uma opção pelo mal. Neste caso ele estaria sucumbindo ao complexo materno e seguindo a trajetória predestinada a ele pela mãe.

Na sessão seguinte, Antônio continua muito agitado, tem dificuldade de se concentrar em uma atividade específica, um pouco brinca, um pouco joga, mas não consegue terminar nenhum jogo. Me convida para brincar, e eu sugiro que brinquemos na caixa de areia. Sento em uma pequena cadeira para brincar com ele, mas ele brinca sozinho. Encena o roubo de um carro: o carro dele é roubado, esse carro é um guincho de bombeiros que havia resgatado o meu carro, que estava estragado. Depois retira os brinquedos da caixa de areia e monta no chão o quartel da Força Aérea Brasileira (fotos A14 e A15). O furgão na frente da fila é o chefe, porque ele prendeu os ladrões. Então, na caixa, coloca uns carrinhos, que estão levando cavalos para a estrebaria (canto esquerdo e ao fundo da caixa). Coloca também um caminhão, que está levando toalhas para o presídio, que fica no canto direito e na frente da caixa. O presídio aparece representado como um monte de areia separado do resto da caixa por um enorme fosso (foto A16).

A narrativa contada e encenada por Antônio nesta sessão pode ser organizada do seguinte modo: o meu carro estava estragado e ele o socorre com o seu carro, que é um guincho de bombeiros - Exposição. Então o seu carro é roubado por ladrões - Desenvolvimento. Então o chefe do quartel da Força Aérea Brasileira prende os ladrões - Culminação/Peripécia, que são levados para o presídio - Solução. A presente narrativa representa uma evolução do problema tratado na narrativa anterior. Aqui a estória se resolve com um final favorável: os ladrões são presos. Isto atesta em favor da hipótese de

que Antônio esteja conseguindo superar o complexo materno e fazer uma opção pelo bem.

Na sessão seguinte, Antônio, ao chegar na sala, pediu para pintar. Primeiro pintou um prédio e depois, um menino preto sob o sol. Então foi para a caixa de areia. Ali construiu a seguinte situação: a polícia quer prender ou atirar no ladrão (o boneco branco à direita), pois ele queria roubar dois cavalos de um grupo de animais. O chefe da polícia fica à esquerda, ao lado de um vaso de flores. O caixão é de um chefe que morreu. Os animais apenas assistem à ação policial (foto A17).

Antônio nos traz aqui, novamente, o tema da polícia contra o ladrão na forma de uma protonarrativa: havia um grupo de animais – Exposição, do qual o ladrão queria roubar dois cavalos – Desenvolvimento, então a polícia interveio tentando prender o ladrão – Culminação/Peripécia. Não há conclusão, a polícia não consegue prender o ladrão. Podemos interpretar a presente protonarrativa no sentido de que a solução dada por Antônio ao problema do abandono ainda é frágil, assim como frágil é a sua opção pela vida e pelo bem, daí a oscilação entre uma solução e um estado de indeterminação.

Na sessão seguinte, Antônio não estava mais tão agitado. A princípio conversamos um pouco sobre sua semana, perguntei, como de costume, o que ele fez, como está, perguntei, também, por seus sonhos. Ele, então me disse que sonhou que estava em sua casa, e que o teto da casa dava para um cemitério. Ele, então olhou para o cemitério e viu os mortos se levantando. Então apareceu o tio Paulinho, que ia dar uma injeção nos mortos para eles não se levantarem mais. Antônio foi, então, para a casa da tia/mãe adotiva. No caminho, encontrou a esposa do tio Paulinho, que perguntou onde ele estava. Antônio disse que ele estava no cemitério e foi para casa. Depois de contar o sonho, brincou sobre a mesa, onde encenou uma luta entre o bem e o mal. Os do bem são o herói de preto, o homem aranha e o cavaleiro de branco (foto A18). Os do mal perdem, e vemos seu chefe fugindo em um barco (foto A19). Depois, monta no chão uma casa. Nesta casa há duas mesas, uma de almoço e uma de jantar, há, também, uma vaca “*que dá leite*”. Nesta casa moram dois irmãos, cada um com um caminhão (foto A20). Então aparece um jacaré, e explode uma bomba na casa da vaca. Esta casa pega fogo, e aparecem os bombeiros e a polícia. Um dos irmãos morre no incêndio, e a ambulância o leva até mim para que eu o cure. Eu curo-o e ele volta para casa (foto A21).

O presente sonho continua e desenvolve o tema do sonho anterior. Neste, ele está em sua casa, cujo telhado dá para um cemitério – Exposição. Ele, então, olhou para o cemitério e viu os mortos se levantando – Desenvolvimento. Então apareceu o tio Paulinho, que ia dar uma injeção para os mortos não se levantarem mais – Culminação/Peripécia. Antônio, então, dirigiu-se à casa da mãe adotiva, mas no caminho encontrou a esposa do tio, que perguntou onde ele estava. Antônio respondeu que ele estava no cemitério e foi para casa – Solução. A diferença deste sonho para o anterior é que aqui surge uma figura capaz de fazer os mortos voltarem para sua sepultura, o tio Paulinho. Consegui descobrir muito pouco sobre este personagem, a não ser que ele é um amigo da mãe, que não faz parte da família, mas que gosta de Antônio, com quem tem uma relação boa e de amizade. No sonho, além do tio Paulinho, Antônio encontra a esposa dele. Não poderia isto significar que é justamente o encontro de uma família, e particularmente o de uma figura paterna, o remédio que Antônio precisa para afastar de si a morte e a destruição? Creio que sim, e é este o sentido também apontado pela narrativa produzida no brincar.

Nesta situação, Antônio arma uma cena de confronto entre os homens do bem e os do mal. Estes aparecem como robôs com aspecto de caveiras (foto A18) – Exposição. Ambos lutam – Desenvolvimento, e os homens do mal perdem – Culminação/Peripécia. então o chefe dos homens do mal foge em um barco (foto A19) – Solução. Após esta narrativa, Antônio produz outra: uma casa, na qual moram dois irmãos (foto A20) – Exposição. Então aparece um jacaré e explode uma bomba na casa da vaca. Esta casa pega fogo, aparecem a polícia e os bombeiros (foto A21) – Desenvolvimento. Um dos irmãos morre – Culminação/Peripécia, mas é trazido por uma ambulância até mim para que eu o cure. Eu o curo e ele volta para casa – Solução. Tanto o sonho como as narrativas do brincar tem a ver com uma modificação na atual situação familiar de Antônio, trazida pela tia/mãe adotiva logo após a presente sessão. Ela falou de uma mudança de atitude em relação ao menino. Disse que decidiu assumir a responsabilidade sobre Antônio e adotá-lo como filho. Está, também mais ativa e impositiva em relação a ele. Não reage mais com passividade e perplexidade em relação aos ataques de violência, tristeza ou birra de Antônio. Tem conseguido impor limites e respondido a ele que agora ela é a sua mãe, que gosta muito dele, e que vai cuidar dele. Tal atitude contrasta com a

atitude passiva e de resignação que ela estava mantendo em relação à Antônio, quando hesitava tremendamente em assumir o papel de mãe. Hoje parece que ela está conseguindo assumir este papel, e a resposta de Antônio aparece na sessão de hoje, ele não só está bem mais calmo como tem (montou) uma casa. Ele responde à tentativa da tia/mãe adotiva de assumi-lo como filho representando na caixa de areia a vitória do bem sobre o mal, da vida sobre a morte. Embora o chefe dos homens do mal não tenha sido eliminado, ele foge vencido. Após à vitória sobre o mal, Antônio pode ter uma casa. Mas as coisas ainda não estão tranquilas nesta casa, pois surge um jacaré e explode uma bomba na casa da vaca. A intranquilidade e a instabilidade estão novamente no âmbito do materno. A vaca é associada à imagem materna. Segundo Jung (1912/1986), no Egito a vaca era Nit, a deusa original, a mãe do sol, aquela “que gerou o primeiro quando nada havia que gerasse” (p. 231). A vaca é também a deusa celeste Nut. A vaca como símbolo do materno também é encontrada nas diversas formas de Isis-Hator, em que aparece com uma cabeça de vaca. Brunel (1988/1997) mostra que Isis-Hator era para os egípcios um símbolo da esposa e da mãe, sendo representada amamentando seu filho Hórus. Segundo o autor, os gregos a associaram a Afrodite e Deméter. Ainda entre os gregos, Homero, na *Iliada*, nomeia Hera, a mãe dos deuses olímpicos, como aquela de olhos bovinos. Chevalier & Gheerbrandt (1982/1990) citam que, entre os germânicos, a vaca tem também um caráter cosmogônico, ela é a nutris Audumla, a primeira companheira de Ymir e ancestral da vida. O simbolismo materno da vaca aparece também no leite, o leite de vaca é o substituto do leite materno. A oposição entre a vaca e o jacaré não aparece somente no brincar de Antônio, pois se a vaca está associada à geração da vida, o jacaré é associado à morte. Entre os egípcios, ele é uma deusa com cabeça de crocodilo, Sobek, a devoradora, aquela que assiste à psicostasia, a pesagem da alma, e que devora a alma dos condenados. Chevalier & Gheerbrandt relatam a psicostasia como uma cena na qual o coração do morto é posto em um peso da balança, enquanto que no outro é posto uma pena de avestruz da deusa da justiça Maat. À direita, Thot registra a sentença, enquanto que à esquerda Anúbis segura o defunto pela mão. Anúbis segura também a Ank, símbolo da vida eterna que o defunto deseja obter. Se o coração for mais pesado do que a pena de avestruz, o defunto é condenado e Sobek devora para sempre a sua alma. A ligação do jacaré com o mundo dos mortos aparece também no Camboja e entre os Maias.

Traduzindo em termos psicológicos e no contexto do material simbólico produzido por Antônio, ao surgimento de uma imagem materna devoradora e, portanto, negativa, o lugar do materno que gera e nutre se destrói. A luta da vida contra a morte não está ainda decidida ou resolvida, ela continua aqui representada como o confronto de uma mãe destruidora com uma mãe geradora e nutridora, tanto é que quando ele fala na vaca, acrescenta que ela dá leite. A luta entre as duas mães poderá ser compreendida somente mais adiante, quando aparecer que a atitude da tia/ mãe adotiva de assumi-lo como filho é, tal como esta luta representa, ambígua e falaciosa. Ela, embora tenha tentado, não conseguirá, de fato, tê-lo como filho. Ele mesmo perceberá esta situação e irá deixá-la, mudando-se para a casa dos avós. Mas o tema do confronto entre a vida e a morte não limita-se à luta entre as duas mães, ele continua no motivo dos irmãos. Antônio nos conta que na explosão, um dos irmãos morre e que ele é trazido até mim para que eu o cure. Eu então o curo e ele volta para casa. O tema do irmão que morre ou que está ligado à morte encontra um paralelo impressionante no mito dos Dióscuros espartanos, Castor e Polideuces, mais conhecidos como Castor e Pólux, irmãos gêmeos, filhos de Leda, respectivamente com Tíndaro e Zeus, o primeiro mortal, o outro imortal. Kerényi (1958/1993) nos conta que Castor foi morto em uma batalha, e que Polideuces implorou a Zeus para que morresse e ficasse junto ao irmão. Zeus, por sua vez, disse que ele não poderia morrer, e ofereceu a Polideuces a possibilidade de passar junto ao irmão um dia no Hades e outro no Olimpo. Os dois irmãos podem também ser vistos no céu como duas estrelas, na constelação de Gêmeos. Jung (1912/1986) compara os Dióscuros aos Dadóforos mitraicos, deuses gêmeos da luz que acompanham o deus (Mitra) no sacrifício do touro, um com uma tocha levantada, simbolizando a vida, e outro com uma tocha abaixada, simbolizando a morte, e também aos ladrões sacrificados junto com Cristo, que, segundo o mito, vão um para o céu e o outro para o inferno. Antônio está dividido, há um lado dele que quer morrer e um outro que quer viver, e a luta entre a vida e a morte e entre o bem e o mal assume, neste momento, a forma do motivo dos dois irmãos. Na presente sessão, ele faz com que o irmão morto chegue até mim para que eu o traga novamente à vida, o que, segundo Antônio, eu consigo fazer. Aqui aparece a função terapêutica da transferência, e o que Antônio deposita (projeta) nesta relação é a possibilidade de que eu traga, para ele, a vida.

Na sessão seguinte, Antônio montou um cemitério na caixa de areia. No cemitério há um carro com um trailer estacionado, uma caveira e animais. Entre os animais há três tigres que ameaçam uma ovelha, uma cabra e um macaco (foto A22). No chão, encena um acidente de fórmula 1. Um macaco leva o piloto ferido até uma ambulância e ele é curado (foto A23).

A primeira situação de brincar aparece como uma cena, uma imagem que nos sugere um movimento a partir da tensão criada pela ameaça dos tigres aos outros animais. A segunda, tem uma forma narrativa, na qual a Exposição e o Desenvolvimento da ação aparecem juntos. Houve um acidente de fórmula 1 no qual o piloto se feriu – Exposição/Desenvolvimento, então apareceu um macaco que levou o piloto até uma ambulância – Culminação/Peripécia, onde ele foi curado – Solução. O tema da divisão e do conflito entre a vida e a morte continua nesta sessão. Primeiro há um conflito em um cemitério, na verdade uma batalha, na qual a ovelha, a cabra e o macaco não teriam, a princípio, a menor chance. O próprio lugar onde se passa a luta já indica isto: o cemitério, um lugar de morte, que, como tal, anuncia que o confronto terminará em morte, ou que se trata de uma luta entre a vida e a morte. À primeira encenação, segue-se outra, na qual um macaco socorre um piloto de fórmula 1. Diferentemente da primeira, esta tem como tema a vida, ou o restabelecimento da vida através da cura. Talvez possamos ler as encenações como dois caminhos possíveis para o desenvolvimento de Antônio, a cura ou a morte e a destruição. As histórias produzidas aqui reforçam, portanto, a idéia de que sua situação de vida não se estabilizou com a mudança de atitude falada por sua tia/mãe adotiva, ou que talvez não tenha ocorrido, de fato, nenhuma mudança de atitude.

Na sessão seguinte, Antônio chegou super afetivo comigo. Trouxe um carrossel que havia desenhado no colégio. Pediu material de desenho e fez um para mim. Depois desenhou uma casa, a sua casa. Na frente da casa desenhou uma cabana de índio (foto A24). Depois falou que quando o dono da casa morreu foi pintado na sua frente uma cabana de índio. É a segunda vez que o tema índio aparece nas últimas semanas. Semana passada ele quis pintar seu rosto como um índio, então conversamos um pouco sobre índios.

Antônio introduz aqui o tema do índio. Contou que a casa que desenhou era a sua casa, mas que após a morte do dono (seu pai?) foi pintado na frente uma cabana de índio.

O tema do índio terá um desdobramento nas próximas sessões, e podemos ver nele uma tentativa de Antônio de construir uma identidade para si próprio. A falta de referência de um pai e uma mãe provocou uma lacuna no desenvolvimento de sua personalidade, ele não sabe ao certo a que família pertence, não há uma raiz na qual ele possa, com segurança, identificar sua origem e construir sua identidade. Por outro lado, as referências e raízes que lhe são oferecidas não o levam à vida, mas à destruição, são elas a saudades de um pai morto, de uma pai que o abandonou e morreu, e de uma mãe que o renega e que identifica para ele um destino igual ao de seu avô materno. Estas raízes são, portanto, a morte e a perversão. Diante destas opções Antônio procura suas raízes em um passado mais distante, nos índios. Ele, de fato, tem uma ascendência indígena muito clara, o que aparece nas feições de seu rosto, no cabelo e no tom de pele, os quais assemelham-se muito aos dos índios que ainda habitam na região.

Nesta sessão, Antônio chegou querendo pintar. Pintou primeiro um edifício, depois um homem fumando cachimbo, depois uma mulher fumando cigarro. Falou em índios, disse que os índios eram muito corajosos, que não tinham medo das feras da floresta. Contou um sonho: sonhou que eu ia até a casa dele e levava muitos brinquedos para ele brincar. Ele brincava com os brinquedos e depois eu ia embora. Depois de contar o sonho, ele me convidou para tomar café. Tirou a água de um poço colocado na caixa de areia e serviu o café em xícaras a nós dois. Ele fez também um bolo para nós comermos. Depois colocou na caixa da areia um homem de chapéu, disse que era a estátua do homem do banco. Depois colocou um cavalheiro ao lado da estátua, o qual parece estar ameaçando-a (foto A25). No chão, montou uma fazenda (foto A26).

Aqui retorna o motivo dos índios, eles agora são heróis, corajosos, são aqueles que não têm medo de nada, capazes de enfrentar os perigos da floresta e do mundo. Os índios são aqueles que têm a força para enfrentar as feras e, conseqüentemente, a ameaça dos tigres representada em uma das sessões anteriores. Antônio dá, aqui, um passo além no sentido da eleição do índio como referência na construção de sua identidade. Os índios aparecem, aqui, com a função de suprir a falta da imagem paterna, pois os índios são corajosos, heróicos, sendo, portanto, um modelo para a construção do eu e da personalidade. Após a conversa sobre os índios, ele contou um sonho que tem por tema a nossa relação transferencial e o seu processo de psicoterapia. No sonho, eu levo os

brinquedos para ela brincar. Leio isto como significando que em nossa relação, eu forneço os instrumentos para que ele possa falar de si e, assim, experimentar a si mesmo. Depois de contar o sonho, ele propõe uma celebração dessa relação com um café elaborado a partir da água retirada das profundezas do poço (do inconsciente) e com um bolo. Após o café ele constrói uma cena nas bordas da caixa de areia: um cavalheiro ameaça o homem do banco, aqui congelado na forma de uma estátua (foto A25). Depois constrói outra cena: uma fazenda (foto A26). Credo que estas imagens tornar-se-ão mais claras no contexto das imagens e narrativas produzidas um pouco adiante, proponho que continuemos nossa investigação do material simbólico de Antônio.

Antônio chegou hoje, como de costume, vindo sozinho do colégio. Logo que entrou na sala perguntou se eu tinha um violão. Disse que tinha visto um na sala de espera e que queria tocar. Busquei o violão para ele e Antônio começou a tocar. Tangia as cordas e cantava músicas de amor sertanejas. Então pediu uma folha e rabiscou algumas coisas, as quais passou a ler como se fosse uma partitura. Então escreveu “seu guarda”, trecho de uma música sertaneja. Depois me ditou alguns versos, que eu escrevi:

*Hoje a flor não se abriu,
o berrante não tocou,
a vaca não deu leite,
o bem te vi não cantou,
a criança não chorou.*

Perguntei o que significavam estes versos, e ele me respondeu que eram sobre “*um cara que morria*”. Depois construiu na caixa de areia a seguinte cena: um caminho semi-espiral de areia, em cujo centro é posto um caixão com um homem e uma cruz em baixo relevo, desenhada na areia. Na extremidade do caminho, dois caminhões. Ele, então, me falou que um dos motoristas dos caminhões tinha perdido o pai, que estava no caixão. O outro caminhão, atrás do primeiro, era de seu irmão (foto A27 e A28).

Esta sessão teve como tema a morte. Seu poema é comovente, Antônio nos conta através dele como o mundo inteiro pára diante da morte. Não há palavras, nem canto, nem som ou choro que possam exprimir a morte do pai. Após o poema, construiu uma imagem na caixa de areia, na qual retoma o tema dos dois irmãos (Dióscuros). Eles, agora, afastam-se do caixão do pai morto. A imagem dos dois irmãos modificou-se ou

sofreu uma variação, não mais é o irmão que morre, mas o seu pai. De qualquer maneira, um deles permanece vinculado à morte, enquanto que o outro está ligado à vida. Os irmãos estão afastando-se do pai morto, a morte fica para trás, e, se formos suficientemente imaginativos para ver na cruz desenhada por Antônio na areia uma Ank, com o pai fica a esperança de uma vida eterna.

Na sessão seguinte, logo que chegou ao consultório, pediu por uma velha máquina de escrever que estava na sala de espera. Escreveu com ela uma verdadeira poesia concreta. Em cima da folha de papel, escreveu uma fileira de cifrões, e, ao lado, o nome da tia/mãe adotiva. Abaixo, separado por um grande espaço, o nome de toda a família e, um pouco mais abaixo, o meu nome. Enquanto escrevia, falou que iria escrever o nome da mãe, do irmão, e dos avós. Logo depois de escrever, ele virou para mim e disse:

- *Olha só a mordida que meu primo me deu, porque eu impliquei com ele”.*

A que eu, comparando com o que ele me havia contado antes sobre sua escrita, perguntei:

- *“Que primo?”*

Ele então falou:

- *“Esse que está aí” (apontando para a folha de papel).*

- *Mas este é seu primo ou seu irmão?*

- *Ah é!*

Então, abaixo dos nomes, ele escreveu números de 1 a 9 e, depois, novamente os nomes da família, sendo o da mãe adotiva escrito por cima dos demais. Então perguntei porque os cifrões ao lado do nome da mãe adotiva, e ele me respondeu que por causa da paz. Perguntei como assim, por causa da paz, e ele olhou para mim e disse,

- *“O dinheiro não traz a paz?”*

Então, depois disso, ele montou um cenário na caixa de areia, onde se vê um sapo indo devorar uma coruja (foto A29).

Podemos ler esta poesia como mais uma tentativa de Antônio de dar ordem a seu mundo. A associação do dinheiro com a tia/mãe adotiva faz pensar sobre a cena anteriormente construída, na qual um cavalheiro ameaça a estátua do homem do banco. O dinheiro é um problema para a família de sua tia/mãe adotiva, por outro lado, a questão

do dinheiro sempre esteve associada aos cuidados que essa tia dispensou a ele. Não creio que ela tenha simplesmente vendido à família o cuidar de Antônio, mas que isto ocorreu e que está misturado a um afeto de tia, é uma hipótese que torna-se aqui, a partir da produção simbólica de Antônio, cada vez mais provável. O fato de o homem do banco aparecer congelado na forma de uma estátua sugere a falta de movimento deste dinheiro, ele não se traduz no afeto de que Antônio precisa, nem no sustento, se pensarmos sustento como a base familiar que ele necessita para viver. A poesia, vista à luz do conteúdo da sessão, trata também da questão de qual é o seu lugar nesta família. O filho de sua tia é seu irmão, como ela costuma dizer, ou seu primo, como ele tão espontaneamente me falou, e ele, portanto, é filho ou sobrinho dela? Antônio também me inclui na lista dos familiares, mostrando, deste modo, a confiança que deposita na nossa relação e na transferência. Após escrever o poema, ele constrói uma imagem na caixa de areia: um sapo indo devorar uma coruja. O tema do pássaro sendo devorado será retomado mais adiante por Antônio, motivo pelo qual comentarei esta imagem em seguida.

Na próxima sessão, Antônio contou um sonho. Sonhou que ia a um cemitério, onde foi atacado por um bicho que parecia a Cuca do Sítio do Pica-pau Amarelo, mas conseguiu fugir dele. Este sonho vem em um momento em que Antônio mostra-se agressivo em relação à mãe adotiva. Segundo ela, ele fala em matar e diz que já não lhe importa se ninguém gostar dele e se ele ficar sozinho.

Neste sonho retorna o tema do cemitério, com a diferença de que a ameaça não vem mais dos mortos que levantam dos caixões, mas de uma bruxa/jacaré, representada pela Cuca do Sítio do pica-pau Amarelo. O motivo da bruxa como imagem materna destrutiva associa-se, aqui, ao do jacaré como símbolo do materno devorador. A ameaça que vem do cemitério e que aponta para a morte e a destruição é a de uma mãe negativa, que não consegue dar conta da criação e que, por isso é associada à destruição. O sonho vem em um momento em que a relação com a tia/mãe adotiva chegou a um limite e desmoronou. Tanto é assim, que na próxima semana Antônio não estará mais morando com esta tia, mas com os avós paternos.

Na próxima sessão, Antônio chega trazido à psicoterapia pelo avô. Depois, através de um telefonema da mãe adotiva, fiquei sabendo que ele está morando agora

com os avós, que pediu para morar com eles. Soube, também que ela, a princípio também iria morar com eles, mas depois, a partir de uma oferta de redução de aluguel de seu senhorio, resolveu permanecer onde está. Antônio estava muito agitado e, logo ao chegar, pediu para brincar. Montou a seguinte situação na caixa de areia, o capeta e seu pai, o esqueleto. O capeta tem de atravessar o rio para chegar até o esqueleto, que está parcialmente enterrado, mas não consegue porque o rio tem muitos jacarés (foto A30). Depois iniciou a construção de um circo. Colocou alguns animais na caixa, mas enquanto pegava as miniaturas na estante, começou a mexer nos brinquedos e dispersou-se completamente, esquecendo-se do circo. Depois mudou a cena e construiu uma selva, com animais e um carro andando em uma estrada (foto A31).

Antônio nos traz nesta sessão duas imagens. Sobre a primeira das quais ele nos conta uma estória: o capeta tem de atravessar o rio para chegar até seu pai-esqueleto, mas não consegue porque o rio tem muitos jacarés. Parece evidente aqui que o capeta é ele mesmo, Antônio, enquanto que o pai-esqueleto é o seu pai morto. Antônio quer morrer para estar junto ao pai, mas é impedido pela morte, que é posta entre eles tal como um rio repleto de jacarés. A imagem não poderia ser mais poética, o mundo dos mortos separado do mundo dos vivos por um rio que não se pode atravessar é-nos de longa data conhecida, como o Estige, por exemplo. Aqui o jacaré representa novamente a morte e o perigo deste rio. Tal imagem corrobora de maneira contundente a nossa associação do jacaré com a morte e a deusa da morte egípcia Sobek. É importante o fato de que Antônio nomeia-se, aqui, como Capeta. Poderíamos supor que a busca da morte faz dele um capeta, isto é, um sujeito mal ou maldoso. É importante salientar que esta imagem ocorreu no contexto da falência de sua relação com a mãe adotiva, e que representa um caminho possível diante desta falência. Na segunda imagem, Antônio construiu uma floresta, ao largo da qual passa um carro em uma estrada. Nesta floresta destaca-se a figura de uma girafa com dois filhotes. É a única figura com filhotes. Diante do fracasso da relação com a tia, imagem da mãe retira-se, agora, para o distante mundo da selva, no qual os homens podem somente andar ao largo, à distância. O que Antônio expressa com essas imagens é a sua dor e revolta pelo abandono, mais uma vez reforçado, o seu anseio pela morte e pela destruição e saudades por um pai morto e pela mãe cada vez mais distante. O problema do dinheiro aparece na fala da tia, ele serve, aqui, como desculpa

para ela se separar de Antônio. O morar ou o não morar com Antônio não depende de sua vontade, mas está condicionado à oferta de aluguel de seu senhorio.

Na próxima sessão, Antônio montou uma casa de areia no meio da caixa. Ao fundo, separada por uma rua e, segundo ele, por um vidro, uma loja com carros, caminhões e um avião (foto A32).

Chama a atenção nesta imagem o fato de a rua aparecer vazia, enquanto que todos os veículos aparecem separados dela por um vidro. É como se todo o movimento estivesse paralisado, não há mais possibilidade de avançar.

Na próxima sessão, Antônio chega muito calmo e brinca tranquilamente na caixa de areia. Monta uma cena na qual aparecem navios e barcos em um lago. Na terra, um policial anota tudo o que acontece no lago (foto A33 e A34). Enquanto brinca, serve para nós dois uma taça de vinho. Depois encena e coordena uma espécie de esquete em que eu atuo conforme as indicações dele: ele é uma cobra, então uma águia me pica e eu mato a águia. A cobra come a águia. Dou uma salsicha com uma bomba e mato a cobra.

Vejo a cena na caixa de areia como uma espécie de prelúdio da esquete que encenará comigo depois. Nesta cena, um guarda vigia e anota tudo o que acontece no lago. A água, como origem da vida e da criação, é interpretada por Jung (1912/1986) como um símbolo do inconsciente: a vida origina-se da água tal qual a consciência do inconsciente. A água como o útero que gera e o mar que traga, é símbolo da inconsciência que antecede o nascimento do eu e que o acolhe em sua morte. O guarda é, portanto, um vigia do inconsciente, e o que passa no inconsciente é encenado a seguir. A esquete inicia com uma taça de vinho e, em seguida, participamos eu e ele da luta entre uma cobra e uma águia. Do útero do inconsciente surge um opositor à cobra: a águia. Vimos que a cobra está associada à imagem do dragão e a do aspecto devorador e destrutivo da imagem materna. A águia, por sua vez, está associada ao Espírito, enquanto princípio paterno de direção e esclarecimento. Na *Iliada*, de Homero (trans. 1980), a águia é o animal de Zeus, ela é a portadora de seus presságios, e, como nos conta Ovídio (trans. 1980), o próprio deus pode, eventualmente, aparecer na forma de uma águia, como no rapto de Ganimedes. Segundo Chevalier & Gheerbrandt (1982/1990), a águia é, também, um atributo de Cristo e emblema de César e de Napoleão: “tanto nas pradarias americanas como na Sibéria, no Japão, na China e na África, xamãs, sacerdotes,

adivinhos e igualmente reis e chefes guerreiros tomam seus atributos para participar de seus poderes” (p. 22). Enquanto símbolo dos estados espirituais superiores, a águia é associada, na tradição bíblica, aos anjos, tal como o atesta a visão de Ezequiel:

Todos os quatro tinham face de águia. As suas asas abriam-se para cima. Cada qual tinha duas asas que se tocavam e duas que cobriam o corpo; todos moviam-se diretamente para frente, seguindo a direção em que o Espírito os conduzia (Ezequiel, 1, 10-12).

Pela primeira vez surge algo capaz de confrontar aquele princípio materno, obscuro e devorador. A águia, como símbolo do Espírito, é, portanto, símbolo de um princípio paterno e diretor, e sua luta com a cobra é símbolo da luta imemorial contra o aspecto destrutivo do materno. Águia e cobra freqüentemente se opõem nas diversas mitologias, como na luta de Garuda contra a serpente. Segundo Chevalier & Gheerbrandt (1982/1990), Garuda é a montaria mítica de Vishnu, sendo representado como uma ave de rapina com cabeça humana, três olhos e bico de águia, aparece destruindo serpentes com o bico e com as garras. “A luta da ave com a serpente é um tema habitual na iconografia asiática: vê-se nele a imagem da luta da vida contra a morte, do bem contra o mal” (p. 461).

Quer interpretemos o simbolismo da luta entre a águia e a serpente como uma luta entre o bem e o mal, entre o corpo e o espírito ou entre um princípio materno devorador e um princípio paterno diretor e orientador, na representação de Antônio a cobra devora a águia. A luta da águia com a cobra encontra uma analogia com a imagem do sapo devorando a coruja, construída anteriormente (foto 29). Temos ali novamente a encenação do tema do materno devorador e da infantilidade destruindo o princípio espiritual e diretor, cabe lembrar que a coruja é o animal de Athena, deusa da sabedoria e do conhecimento. A diferença é que, aqui, a cobra é também destruída pela salsicha/bomba. O fato de que tanto a águia como a serpente são destruídas aponta para um impasse: nem o bem, nem o mal vence a batalha.

Nesta sessão, Antônio chega preocupado com o tempo, pois o avô lhe disse que tinha de sair um pouco mais cedo para que pudessem tomar o ônibus. Então resolve pintar. Pintou um pé, uma casa e um círculo, no qual misturou todas as cores. Depois

montou uma fazenda na caixa de areia (foto A35). Na fazenda há uma vaca de leite, um porco, uma vaca de dar cria e um touro. Além deles, há uma floresta, onde mora uma girafa e um lago, onde habita um jacaré. Então o jacaré tenta comer a vaca de leite, mas o touro pisa encima dele (foto A36). Na saída me surpreendo ao encontrar a mãe biológica de Antônio na sala de espera. Antônio vai até ela e a beija, ela retribui. Então, descubro que ela havia ido até ali para encontrar-se com o avô de Antônio. Fico pensando na ambigüidade dessa relação, e na situação de perpétua provisoriedade de Antônio: a final de contas de quem ele é filho, do avô, a quem ele chama de pai mas que não o chama de filho, da tia, que ele às vezes chama de mãe e que às vezes o chama de filho, da mãe biológica que não quer saber dele, mas que às vezes o trata como filho?

A brincadeira está organizada em uma forma narrativa. Há uma fazenda – Exposição, de cujo lago sai um jacaré – Desenvolvimento – que tenta devorar a vaca de leite - Culminação/Peripécia, quando aparece um touro e mata o jacaré – Solução. Antônio retoma, aqui, os temas, anteriormente trabalhados, do confronto entre a vaca de leite e o jacaré e o da girafa na floresta. O materno positivo e construtivo aparece como isolado da possibilidade de contato humano, na floresta, ou então, quando uma possibilidade de aproximação é dada, ele é ameaçado pela imagem materna destrutiva: o jacaré. Mas eis que surge um touro capaz de destruir a imago materna destrutiva. O touro é um animal presente em inúmeros mitos de povos diversos, estando geralmente associado à virilidade e à fecundidade. No Egito, ele é o animal de Osiris e de Amon-Rá, onde é cognominado *o touro de sua mãe* e invocado tal como no seguinte hino encontrado em um papiro: “Teu carneiro se encontra em Mendes, reunido em Tmuis como deus quadriforme. É o falo o senhor dos deuses. Regozija o touro de sua mãe na vaca e o homem fecunda por seu sêmen (Jung 1912/1986, p. 229)”.

Segundo Chevalier & Gheerbrandt (1982/1990), o touro aparece também nos textos bíblicos como o bezerro de ouro, sendo uma figuração primitiva de Javé. Zeus aparece, também, na forma de touro quando seduz Europa. Estes poucos exemplos bastam para mostrar o touro como símbolo daquele princípio paterno e diretor anteriormente destruído na forma de águia, mas que retorna aqui triunfante com o caráter do touro. A imagem do touro fálico nos faz pensar na salsicha fálica da sessão anterior, ambos representam o mesmo princípio. É importante salientar que as imagens simbólicas

associadas a um princípio paterno surgiram após a mudança de Antônio para a casa dos avós. Antônio gosta muito deste avô, a quem chama algumas vezes de pai. Isto nos faz pensar que Antônio encontrou no avô alguém que pudesse cumprir o papel de pai, e que este foi um dos motivos da sua opção pela mudança de casa e pelo afastamento da tia. Ele está querendo dizer com isso que agora tem um pai e uma família e que este pai vai ajudá-lo a crescer. A presente narrativa mostra, também, que Antônio está buscando na relação com o avô um meio de vencer a tendência materna destrutiva, que aparece concretizada tanto no fracasso da tia em adotá-lo como na rejeição da mãe biológica.

Após esta sessão tive um novo encontro com a tia de Antônio. Ela contou que Antônio está muito agitado, que não consegue ficar parado na escola, e que em casa tem estado também agressivo. Disse que ele decidiu morar com os avós, e que não quer passar o fim de semana com ela. Contei que encontrei a mãe biológica na saída da última consulta, e perguntei como estava a relação dos dois. Ela, então me contou a seguinte situação: estava com Antônio, seu outro filho e o pai deste em uma lanchonete. Estavam todos lanchando, quando a mãe biológica de Antônio passou de bicicleta com o companheiro. Ao vê-la, Antônio saiu correndo atrás dela. Correu uma ou duas quadras e voltou dizendo que conseguiu dar um beijo nela. Depois foi novamente atrás dela, e voltou dizendo que eles estavam comendo pastel em uma lanchonete ali perto. Então comentou que estava com vontade de comer pastel e foi novamente atrás dela. Voltou dizendo que ela não lhe comprou pastel porque disse que tinha de guardar dinheiro para comprar roupas e sapatos para ela. Todos ficaram chocados com a situação, e a mãe adotiva mostrou a Antônio que, na verdade, sua mãe biológica não queria lhe pagar um pastel. Pela minha experiência com o caso, acredito que esta situação é paradigmática da posição da mãe biológica em relação a Antônio, ela não está disposta a lhe dar sequer um pastel. Como se não bastasse isso tudo, a mãe adotiva me contou que a avó de Antônio está insistindo muito em fazer um exame genético para confirmar se ele é mesmo seu neto. Disse que esta é uma dúvida da família, e que mesmo o pai de Antônio, antes de morrer, confidenciou a primos esta dúvida, bem como o desejo de devolvê-lo à mãe, caso ele não fosse seu filho. Disse que esta dúvida foi alimentada pelo fato do menino se mostrar muito agitado e agressivo.

Na próxima sessão com Antônio, ele, logo ao entrar na sala, me pediu uma máquina de escrever. Então escreveu o nome da tia, do tio e da prima, da qual me disse ser sua afilhada. Depois começou a desenhar e a pintar uma casa, segundo ele, a nossa casa. Enquanto pintava começou a chover, e ele me perguntou quem tinha inventado a chuva. Disse-lhe que a chuva era uma coisa da Natureza, ou de Deus. Ele disse que não, que foram os índios que inventaram a chuva, cantando e dançando a música da chuva. Disse que foram os índios que também inventaram as nuvens.

Na sessão seguinte, chegou na sala pedindo para pintar. Disse que queria me pintar de índio. Depois pintou uma folha de preto. Sugeri que ele pintasse o índio, mas ele recusou. Então ele desenhou um edifício com o nome dele, o meu, o da tia, o do primo e os de outros parentes e amigos escritos encima, indicando quem mora lá. Fora do edifício, desenhou uma casinha de cachorro e uma família de cachorros, o pai, a mãe e o filho. Depois ele montou a seguinte cena na caixa de areia. Um índio e muitos outros animais ouvem histórias contadas por um peixe cor de rosa (foto A37). Não fala que tipo de histórias o peixe conta.

A instabilidade da relação de Antônio com a família faz com que ele volte a buscar sua identidade no mundo dos índios. Um mundo distante, na medida em que Antônio vive na cidade e não tem contato com índios, mas não tão distante, devido à sua origem étnica. Os índios aparecem aqui com um caráter cosmogônico, eles criaram as nuvens e a chuva, mas também como imagem do princípio paterno que, através da chuva, fecunda a terra. Os índios são por isso também heróicos, e é nesse espírito que Antônio busca inspiração para crescer.

O desenho mostra, a meu ver, a ambigüidade de sua situação na família. Através dele, Antônio pergunta qual o seu lugar nesta família, ele é parente, amigo ou como um cachorrinho, do qual todos gostam mas que não dão lá grande importância. A sessão termina com a imagem na caixa de areia, na qual um índio e animais ouvem as histórias contadas pelo peixe. Vimos algo do simbolismo do peixe no caso de Carlos e Simone, seja na mitologia ou nos contos de fada, ele é o portador da força e da sabedoria das profundezas. O peixe é algumas vezes um animal auxiliar que ajuda o herói a recuperar as cartas perdidas da princesa, como no conto de Grimm (1853/1984) “Ferdinando fiel e ferdinando infiel”, ou como um deus que realiza os desejos do herói e até mesmo lhe

confere poder sobre o universo, como no conto O pescador e sua esposa. O peixe é também símbolo do deus babilônico da sabedoria, Oanes e também de Cristo. O peixe é, portanto, um símbolo do inconsciente, mais especificamente neste caso, daquele princípio inconsciente organizador da personalidade que Jung (1951/1982) chamou de *selbst, self* e que foi traduzido para o português como si-mesmo. Poderíamos interpretar a presente imagem no sentido de que, diante de tal situação crítica, a personalidade inteira de Antônio, representada pelo índio e pelos animais, volta-se para o inconsciente na expectativa de encontrar ali a indicação de uma direção através da qual ela possa crescer. Tal indicação é dada, na imagem de Antônio, pelo peixe, aqui símbolo daquilo que Goethe & Schiller (1993) chamam de Gênio, que Platão (trad. 1974) chama de *Daimon* e que Jung (1945/1959) chama de Arquétipo do Espírito.

Aproximadamente um mês após o término da coleta de dados a família de Antônio retirou-o da psicoterapia.

Capítulo 18

À Guisa de Conclusão

Não creio que seja possível escrever uma conclusão à altura da riqueza e profundidade da produção simbólica de nossas crianças. Em suas narrativas, protonarrativas e imagens vemos tentativas de lidar com uma situação desfavorável de vida e de encontrar soluções que lhes permitam desenvolver-se e crescer. Se observarmos a totalidade do material trazido pelos estudos de casos, veremos que esta produção simbólica, transcorrida dentro de um processo psicoterapêutico, teve a função de auxiliar a criança a organizar esta situação desfavorável de vida em uma experiência, de modo que ela seja inteligível e possível de ser transformada ou, caso isto não seja possível, para que a criança não sofra passivamente o destino que lhe é reservado pela repetição dos complexos dos pais e das famílias, e que, pela fala, através das histórias e imagens simbólicas, ela consiga, ao menos, partilhar com o terapeuta de sua sina e com ele busque meios de transformá-la. Não é à toa a comparação entre a vida, a narrativa, o drama e a tragédia, pois não teve, também, o rei Édipo seu destino traçado gerações antes por uma traição e um colar presenteado por Hefestos à Harmonia, sua antepassada? E não cumpriu ele o seu destino de acordo com a maldição contida naquele colar? O que observamos é que, através da construção das imagens e narrativas, a criança procura organizar o fluxo de acontecimentos em termos de uma experiência que faça, para ela, algum sentido, isto de maneira que ela possa reagir a esta experiência e participar, de algum modo, na construção de sua própria vida. E a construção dessa experiência não poderia se dar de outro modo senão através de uma linguagem, seja esta linguística, através da palavra e da narrativa ou através da imagem. Uma das coisas que demonstramos aqui, é que o momento de brincar em psicoterapia é um momento de construção de um texto sobre a própria vida, seja este texto produzido através da linguagem ou da imagem. O terapeuta é, neste momento, o ouvinte e o interlocutor, aquele que ao mesmo tempo escuta e que interpela a criança autora de seu texto. E o texto produzido pela criança é ato através do qual a criança constrói um sentido para a sua vida, construindo, assim a própria vida, a sua própria experiência de vida. Sem esse ato de construção de significado, não há representação mental possível da vida, sendo esta apenas uma seqüência de eventos dos quais a criança tem pouco a ver e a dizer. É, portanto, a partir desse ato de construção de

significado que a criança ensaia uma primeira tentativa de tomar posse da própria vida, o que ocorrerá de fato somente a partir do se tornar adulto. De qualquer modo, o sentido deste ato é o de um impulso no desenvolvimento em direção à maturidade.

Não é por acaso que a narrativa e a imagem sejam os tijolos a partir dos quais a criança constrói o seu texto. A linguagem e a imagem são os principais sistemas simbólicos com que o ser humano constrói o seu mundo. A criança que constrói seu texto a partir da linguagem e da imagem insere-se em uma tradição cultural da humanidade, dada pelas línguas, narrativas e representações pictóricas. Foi Bruner (1987) quem apontou para a representação narrativa da nossa história e mesmo daquilo que nomeamos como sendo nossa própria vida. A construção de uma representação da vida só poderia ser uma construção narrativa, propôs ele. A narrativa tem um papel organizador da experiência, é ela que constrói a nossa experiência da vida, e o que chamamos de vida é, portanto, uma narrativa sobre nossa própria vida. Tal proposição pode ser completamente corroborada e mesmo ilustrada por nossos estudos de caso. As crianças narraram suas histórias de vida e seus dramas através do brincar simbólico e, através dele, indagaram-se e examinaram suas próprias vidas. O que gostaria de apontar é que a imagem tem uma função similar. Talvez ela não seja tão eficiente quanto a narrativa em termos de um potencial organizador da experiência, mas o material produzido pelo brincar das crianças indica que ela também foi utilizada com esta função. Esta não é exatamente uma proposição original; Gombrich (1959) já havia apontado o caráter de convenção presente nas representações pictóricas e a possibilidade de descrevê-las à maneira de uma forma de linguagem, aliás, este é o seu trabalho em *Art and illusion*. Nelson Goodman (1976) desenvolveu esta idéia ao demonstrar que a denotação e não a semelhança é o fundamento da representação através de imagens. Goodman e Gombrich fundamentam, deste modo, a idéia da representação por imagens como inserida em um sistema simbólico, o que faz Goodman (1978), à maneira de Cassirer (1944/1994), propor a arte pictórica como forma de construção do mundo. À imagem é atribuída, neste momento, uma função organizadora do mundo, isto é da experiência humana do mundo. Se a imagem não é algo natural, dado simplesmente a partir da semelhança, mas através de convenções culturais verificadas historicamente, se mesmo o ato de perceber, como postulou Bruner (1957), não pode ser reduzido à imagem especular, mas depende de

categorias para que possa ser compreendido, tornando-se assim significativo e funcional, então a imagem é uma forma de linguagem. Tal caráter de linguagem torna-se mais evidente no produto da imaginação criadora, que não se limita à percepção, mas joga com elementos existentes ou não no mundo concreto e real. Se a imagem é uma forma de linguagem, a criação através da imagem é um ato de linguagem, então a criação imagética que conta algo tem um caráter descritivo ou narrativo e, como tal, um papel organizador da experiência do mundo. Podemos incluir nesta categoria a elaboração de imagens pictóricas e a construção de cenários no brincar simbólico. O papel organizador do mundo e da experiência de vida através das imagens simbólicas pode ser encontrado também nos trabalhos de Jung (1934/1959) e de Nise da Silveira (1981). Ambos os autores mostram como pacientes apóiam-se na construção de imagens e símbolos para organizar seu mundo e sua vida desorganizados pela neurose ou esfacelados pela psicose. Nosso estudo demonstrou que o brincar simbólico, seja através de narrativas ou imagens, atuou no contexto de psicoterapia como uma linguagem cuja função foi a de organizar a experiência de vida da criança. O brincar teria, portanto, uma função cognitiva de organizar a experiência de vida da criança, função esta executável apenas devido ao caráter de linguagem do brincar simbólico.

A idéia de uma função organizadora do brincar simbólico encontra eco na proposição da função integradora do símbolo proposta primeiro por Schiller (1795/1995) e, mais tarde, por Jung (1921/1991). Quando Schiller propõe que “o homem brinca somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando brinca” (p. 84), está referindo-se àquele momento em que, através do brincar, o homem constrói o símbolo. E é somente na construção do símbolo que o homem consegue integrar seus diversos aspectos, dissociados no processo de construção da nossa cultura e do estabelecimento de um Estado. Jung, por sua vez, demonstra, através de estudos de caso, o papel da construção do símbolo na integração de aspectos dissociados da personalidade, isto no âmbito da psicopatologia. Há portanto um paralelo entre a noção de organização da experiência e a de integração da personalidade dissociada, e creio que o elo de ligação está na função de produção de sentido do símbolo. O símbolo é um modo de produção de significado, e a produção simbólica corresponde à necessidade do homem de produzir sentido acerca de sua experiência com o mundo.

Há um outro elemento cuja presença no brincar simbólico tem, para nós, um significado fundamental: a participação da cultura através da interposição de narrativas culturalmente dadas. Pelo menos dentro do âmbito deste trabalho, podemos afirmar que sem uma referência a narrativas culturais, como os mitos e contos de fada, a compreensão do sentido das narrativas e imagens produzidas pela criança através do brincar simbólico seria uma tarefa impossível. Sem uma análise cultural do significado do herói e de sua luta ou dos diversos animais que povoaram as estórias das crianças, para citar apenas dois exemplos, não conseguiríamos o nível de entendimento que apresentamos nestes estudos de caso. Sem uma referência aos estudos da crítica literária ou da mitologia, nossas interpretações não passariam de conjecturas baseadas no senso comum. Poderíamos especular sobre a natureza do herói, do leão do jacaré e do sapo ou buscar, no terreno das ciências humanas, reflexões mais bem fundamentadas. Esperamos ter demonstrado que este último caminho vale à pena ser seguido. A importância dos elementos culturais na construção de sentido nas narrativas das crianças nos faz pensar que o estudo e a interpretação do pensamento simbólico não faz sentido senão à luz da história da humanidade. Não há como fazer uma leitura do pensamento simbólico tomando apenas o desenvolvimento ontogenético, a história de vida de uma pessoa. O pensamento simbólico só faz sentido quando o tomamos em relação à história da produção simbólica da humanidade. É somente esta comparação que revela a riqueza dos sonhos das fantasias e do brincar simbólico. Não podemos, no entanto, nos esquecer, como o fazem muitos junguianos, que sem referência à história pessoal toda a produção da imaginação não passa de infrutíferos devaneios. Este é um dos ensinamentos fundamentais de C. G. Jung. E aqui, a teoria dos arquétipos aparece como ponto de inflexão entre o individual e a produção cultural da humanidade. Ela é o construto teórico que permite relacionarmos a produção simbólica consciente e inconsciente de um indivíduo com a produção simbólica da humanidade. A teoria dos arquétipos é, portanto, uma ferramenta que permite estudar o pensamento simbólico e a produção simbólica do homem sem ter de reduzi-la a nada menos do que ela significa e sem diminuir sua grandeza de significado. A teoria dos arquétipos faz, portanto, com que uma produção simbólica individual encontre eco na produção simbólica da humanidade. O que é produzido individualmente aqui é análogo ao que é produzido coletivamente lá, e esta analogia deve-se ao fato de que somos todos

humanos, de que percebemos e procuramos dar sentido ao mundo a partir de uma forma humana.

Finalizando, poderíamos concluir o presente trabalho com algumas poucas proposições acerca do brincar simbólico: o brincar simbólico é uma forma de linguagem; através do brincar simbólico a criança constrói um texto; esse texto apresenta-se como uma narrativa ou como uma imagem; a criança organiza a sua experiência do mundo e a sua experiência da vida através desse texto; o brincar simbólico tem, portanto, uma função cognitiva de organizar a experiência de vida da criança; o brincar simbólico está repleto de elementos culturais, que aparecem como narrativas que se interpõem nas narrativas construídas pelas crianças; a teoria dos arquétipos e do inconsciente coletivo surge como uma ferramenta que permite o entendimento da inflexão entre as narrativas individuais e coletivas e, através disso, uma compreensão da situação psicológica individual da criança.

Referências

- Abbagnano, N. (1982). Dicionário de filosofia (A. Bosi). São Paulo: Mestre Jou. (Original publicado em 1960)
- Arendt, H. (1992). Entre o passado e o futuro (M. W. B. de Almeida). São Paulo: Perspectiva. (Original publicado em 1954)
- Arendt, H. (1992). A vida do espírito (A. Abranches, C. A. R. de Almeida, H. Martins). Rio de Janeiro: Relume Dumará. (Original publicado em 1971)
- Aristóteles (1974). Metafísica. Em C. Fernandez (Org.), Los filósofos antiguos (pp. 343-418). Madrid: BAC.
- Aristóteles (1992). Poética (E. de Souza). São Paulo: Ars Poética. (Original publicado em torno de 330 a. C.)
- Benjamin, W. (1993). Sobre o conceito de história (S. P. Rouanet). Em Magia e técnica, arte e política (pp 222-232). São Paulo: Brasiliense. (Original publicado em 1940)
- Bakhtin, M. (1995). Marxismo e filosofia da linguagem (M. Lahud & Y. F. Vieira). São Paulo: Hucitec. (Original publicado em 1930)
- Bakhtin, M. (1980). Le freudisme (G. Verret). Laussane: L'age d'Homme. (Original publicado em 1927)
- Barthes, R. (1984). A câmara clara (J. C. Guimarães). Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (original publicado em 1980)
- Béguin, A. (1954). El alma romântica y el sueño. México: Fondo de Cultura Económica.
- Berkeley, G. (1980). Tratado sobre os princípios do conhecimento humano (A. Sérgio). São Paulo: Abril Cultural. (Original publicado em 1710)
- Blake, W. (1984). Canções da experiência. Em P. Vizioli (Org.), William Blake: Poesia e prosa selecionadas. São Paulo: Ismael. (Original publicado em 1794)
- Brunel, P. (1997). Dicionário de mitos literários (C. Sussekind, J. Laclette, M. T. R. Costa, V. Whately). Rio de Janeiro: José Olympio. (Original publicado em 1988)
- Bruner, J. (1957). On perceptual readiness. Psychological review, 64 (2), 123 –152.
- Bruner, J. (1987). Life as narrative. Social research, 54 (1), 11-32.
- Bruner, J. (1997). Realidade mental, mundos possíveis (M. A. G. Domingues). Porto

- Alegre: Artes Médicas. (Original publicado em 1986)
- Campbell, J. (1988). O herói de mil faces (A. U. Sobral). São Paulo: Cultrix. (Original publicado em 1949)
- Cassirer, E. (1994). Ensaio sobre o homem (T. R. Bueno). São Paulo: Martins Fontes. (Original publicado em 1944)
- Clark, J. J. (1992). Em busca de Jung (R. Jungmann). Rio de Janeiro: Ediouro.
- Mitchell (Org.), On narrative. (pp. 117-136). Chicago: University of Chicago Press.
- Chauí, M. (1995). Espinosa: Uma filosofia da liberdade. São Paulo: Moderna.
- Descartes, R. (1983). Meditações (J. Guinsburg & B. P. Junior). São Paulo: Abril Cultural. (Original publicado em 1641)
- De Vries, A. (1974). Dictionary of symbols and imagery. Amsterdam: North-Holland Publishing Company.
- Dilthey, W. (1971). Origines et développement de l'herméneutique. Em Kremer-Marietti (Org.), Dilthey. (pp. 130-160). Paris: Seghers. (Original publicado em 1900)
- Durkheim, E. (1984). Divisão do trabalho e suicídio (L. N. Rodrigues). Em J. A. Rodrigues (Org.), Durkheim. (pp. 73-143). São Paulo: Ática. (Original publicado em 1893)
- Ellenberger, H. (1970). The discovery of the unconscious. New York: Basic Books.
- Espinosa, B. (1989). Ética (J. de Carvalho, J. F. Gomes, A. Simões). São Paulo: Nova Cultural. (Original publicado em 1677)
- Ferenczi, S. (1990). Diário clínico (A. Cabral). São Paulo: Martins Fontes. (Original publicado em 1969)
- Fordham, M. (1957). New developments in analytical psychology. London: Routledge and Kegan Paul.
- Freitas, M. G. de (1991). Taipas e toupeiras. Porto Alegre: Fonte Phi.
- Freitas, M. G. de (1993). Trabalho apresentado no II congresso brasileiro de psicoterapia junguiana, São Paulo, SP.
- Freitas, M. G. de (1996). Psique e soma: Duas ordens de razão. Em M. P. Abramovich e A. Schmaedecke (Org.), Gastroenterologia e suas inter-relações. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS.

- Fichte, J. G. (1984). O princípio da doutrina da ciência (R. R. Torres Filho). São Paulo: Abril Cultural. (Original publicado em 1794)
- Frazer, J. G. (1982). O ramo de ouro (W. Dutra). Rio de Janeiro: Guanabara. (Original publicado em 1900)
- Freud, S. (1952). El chiste y su relación con lo inconsciente (L. L. B de Torres). Buenos Aires: Santiago Rueda. (Original publicado em 1905)
- Freud, S. (1953). La interpretación de los sueños vol. I (L. L. B de Torres). Buenos Aires: Santiago Rueda. (Original publicado em 1900)
- Freud, S. (1953a). La interpretación de los sueños vol. II (L. L. B de Torres). Buenos Aires: Santiago Rueda. (Original publicado em 1900)
- Freud, S. (1956). La concepción de las afasias (L. L. B. de Torres). Em Los orígenes del psicoanálisis (pp. 463-464). Buenos Aires: Santiago Rueda. (Original publicado em 1891)
- Freud, S. (1956). Manuscrito h: Paranoia (L. L. B. de Torres). Em Los orígenes del psicoanálisis (pp. 141-147). Buenos Aires: Santiago Rueda. (Original publicado em 1895)
- Freud, S. (1953). Nuevas observaciones sobre las neuropsicoses de defensa (L. L. B. de Torres). Em Inhibición, sintoma y angustia (pp. 175-194). Buenos Aires: Santiago Rueda.
- Freud, S. (1953). Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia autobiográficamente descrito (L. L. B. de Torres). Em Historias clínicas de la psicoanálisis (pp. 81-144). Buenos Aires: Santiago Rueda. (Original publicado em 1911)
- Freud, S. (1953). Totem y tabú (L. L. B. de Torres). Em Totem y tabú (pp. 9-168). Buenos Aires: Santiago Rueda. (Original publicado em 1912)
- Freud, S. (1953). Metapsicología (L. L. B. de Torres). Em Psicología de las masas y análisis del yo (pp. 91-190). Buenos Aires: Santiago Rueda. (Original publicado em 1916)
- Freud, S. (1953). El porvenir de una ilusión (L. L. B. de Torres). Em El porvenir de las religiones. Buenos Aires: Santiago Rueda. (Original publicado em 1927)
- Gagnebin, J-M. (1994). História e narração em W. Benjamin. São Paulo: Perspectiva.

- Gadamer, H-G. (1985). A atualidade do belo: A arte como jogo, símbolo e festa (C. A. Galeão). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. (Original publicado em 1977)
- Gadamer, H-G. (1997). Verdade e método (F. P. Meurer). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1986)
- Geertz, C. (1989). A interpretação das culturas (G. Velho). Rio de Janeiro: Guanabara. (Original publicado em 1989)
- Goethe, J. W. (1950). Obras completas. Madrid: Aguilar.
- Goethe, J. W. (1996). Doutrina das cores (M. Giannotti). São Paulo: Nova Alexandria. (Original publicado em 1820)
- Goethe, J. W. (1987). Máximas sobre arte y artistas. Em: J. Arnaldo (Org.), Fragments para una teoría romántica del arte. Madrid: Tecnos.
- Goethe, J. W. & Schiller, F. (1993). Cartas. Em C. Cavalcanti (Org.), Goethe e Schiller: Companheiros de viagem (pp. 194). São Paulo: Nova Alexandria.
- Goodman, N. (1976). Languages of art. Indianapolis: Hackett.
- Goodman, N. (1978). Ways of worldmaking. Indianapolis: Hackett.
- Giacomazzi, M. C. (1994). Geertz: Anti-anti-relativismo. Monografia não publicada. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.
- Gombrich, E. (1956). Art and illusion. Princeton: Princeton University Press.
- Gombrich, E. (1981). Image and code: Scope and limits of conventionalism in pictorial representation. Em: Steiner (Org.), Image and code. Ann Arbor: University of Michigan.
- Goulart, C. M. T. (1999). Asma e significação: as narrativas das crianças asmáticas na cultura hospitalar. Dissertação de mestrado não publicada, UFRGS, Porto Alegre.
- Grimm, J. (1984). The complete illustrated stories of the brothers grimm. Routledge: London. (Original publicado em 1853)
- Hegel, G. W. F. (1988). Estética (O. Vitorino). São Paulo: Nova Cultural. (Original publicado em 1832)
- Hillman, J. (1975). Revisioning psychology. New York: Harper & Row.
- Hillman, J. (1983). Archetypal psychology: A brief account. Dallas: Spring.
- Hobbes, T. (1988). Leviatã (J. P. Monteiro & M. B. N. da Silva). São Paulo: Nova

- Cultural. (Original publicado em 1651)
- Homero (1980). Iliada (F. C. de A. Gomes). São Paulo: Ediouro.
- Hume, D. (1980). Investigação sobre o entendimento humano (L. Vallandro). São Paulo: Abril Cultural. (Original publicado em 1748)
- James, W. (1893). Psychology. New York: Henry Holt and Company.
- James, W. (1985). Ensaios em empirismo radical (P. R. Mariconda). Em Pragmatismo e outros textos (pp. 171-230). São Paulo: Abril Cultural. (Original publicado em 1912)
- Janet, P. (1886). Les actes inconscients et l'ê dédoublement de la personnalité pendant l'ê somnambulisme provoque. Revue philosophique, 22 (2), 577-592.
- Janet, P. (1887). L'anesthésie systematisée et la dissociation des phénomènes psychologiques. Revue philosophique 23 (2), 449-472.
- Janet, P. (1888). Les actes inconscients et la memoire pendant le somnambulisme. Revue philosophique, 25 (1), 238-279.
- Janet, P. (1930). L'automatisme psychologique. Paris: Félix Alcan. (Original publicado em 1888)
- Janet, P. (1909). Les névroses. Paris: Flammarion.
- Jung C. G. (1951). El espíritu mercurio (M. R. Cabo). Em Simbología del espíritu (pp. 59-109). México: Fondo de Cultura Económica. (Original publicado em 1942)
- Jung, C. G. & Evans, R. I. (1957). Jung on film (filme). (USA: Public Media Incorporated Release/Stephen Segaller Films)
- Jung, C. G. (1959). Archetypes of the collective unconscious (R. F. C. Hull). Em The archetypes and the collective unconscious (pp. 3-41). New York: Bollingen. (Original publicado em 1934)
- Jung, C. G. (1959). The concept of the collective unconscious (R. F. C. Hull). Em The archetypes and the collective unconscious (pp. 42-53). New York: Bollingen. (Original publicado em 1936)
- Jung, C. G. (1959). Concerning the archetypes, with special reference to the anima concept (R. F. C. Hull). Em The archetypes and the collective unconscious (pp. 54-

- 71). New York: Bollingen. (Original publicado em 1936)
- Jung, C. G. (1959). The psychology of the child archetype (R. F. C. Hull). Em The archetypes and the collective unconscious (pp. 151-181). New York: Bollingen. (Original publicado em 1940)
- Jung, C. G. (1959). The psychological aspects of the kore (R. F. C. Hull). Em The archetypes and the collective unconscious (pp. 182-203). New York: Bollingen. (Original publicado em 1940)
- Jung, C. G. (1959). The phenomenology of the spirit in fairytales (R. F. C. Hull). Em The archetypes and the collective unconscious (pp. 182-203). New York: Bollingen. (Original publicado em 1945)
- Jung, C. G. (1959). A study in the process of individuation (R. F. C. Hull). Em The archetypes and the collective unconscious (pp. 290-354). New York: Bollingen. (Original publicado em 1934)
- Jung, C. G. (1961). Memórias, sonhos, reflexões (D. F. da Silva). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Jung, C. G. (1964). O homem e seus símbolos (M. L. Pinho). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Jung, C. G. (1976). The visions seminars. Zurich: Spring Publications.
- Jung, C. G. (1981). Psicologia do inconsciente (D. F. da Silva). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1917)
- Jung, C. G. (1981). O eu e o inconsciente (D. F. da Silva). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1928)
- Jung, C. G. (1981). Psicologia analítica e educação (F. V. Amaral). Em O desenvolvimento da personalidade (pp. 67-138). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1926)
- Jung, C. G. (1982). Aion: Estudos sobre o simbolismo do si-mesmo (M. R. Rocha). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1951)
- Jung, C. G. (1983). Psicologia e religião (M. R. Rocha). Em Psicologia da religião ocidental e oriental (pp. 1-106). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1938)
- Jung, C. G. (1984). Da essência dos sonhos (M. R. Rocha). Em A dinâmica do

- inconsciente (pp. 287-306). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1945)
- Jung, C. G. (1984). A função transcendente (M. R. Rocha). Em A dinâmica do inconsciente (pp. 65-92). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1916)
- Jung, C. G. (1984). Aspectos gerais da psicologia do sonho (M. R. Rocha). Em A dinâmica do inconsciente (pp. 241-286). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1928)
- Jung, C. G. (1984). A energia psíquica (M. R. Rocha). Em A dinâmica do inconsciente (pp. 3-64). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1928)
- Jung, C. G. (1984). Instinto e inconsciente (M. R. Rocha). Em A dinâmica do inconsciente (pp. 133-142). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1919)
- Jung, C. G. (1984). A estrutura da alma (M. R. Rocha). Em A dinâmica do inconsciente (pp. 145-164). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1928)
- Jung, C. G. (1986). A psicologia da demência praecox: um ensaio (M. de S. Cavalcanti). Em Psicogênese das doenças mentais (pp. 1-138). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1907)
- Jung, C. G. (1986). Símbolos da transformação (E. Stern). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1912)
- Jung, C. G. (1987). A psicologia da transferência (M. L. Appy). Em Ab-reação, análise dos sonhos, transferência (pp. 33-187). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1946)
- Jung, C. G. (1987). A aplicação prática da análise dos sonhos (M. L. Appy). Em Ab-reação, análise dos sonhos, transferência (pp. 11-32). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1947)
- Jung, C. G. (1988). Presente e futuro (M. de S. Cavalcanti). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1957)
- Jung, C. G. (1991). Tipos psicológicos (L. M. E. Orth). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1921)
- Jung, C. G. (1991). Psicologia e alquimia (M. L. Appy). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1944)
- Jung, C. G. (1993). O homem arcaico (L. M. E. Orth). Em Civilização em transição (pp.

- 53-73). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1931)
- Jung, C. G. (1994). Sobre a psicologia e patologia dos fenômenos chamados ocultos (L. M. E. Orth). Em Estudos psiquiátricos (pp. 15-96). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1902)
- Jung C. G. (2000). Prefácio ao livro de Harding: Frauen-mysterien (E. Orth). Em A vida simbólica (pp. 91-93). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1935)
- Kalf, D. (1980). Sandplay: a psychotherapeutic approach to the psyche. Boston: Sigo Press.
- Kant, I. (1985). Crítica da razão pura (M. P. dos Santos). Lisboa: Gulbenkian. (Original publicado em 1781)
- Kant, I. (1995). Crítica da faculdade do juízo (V. Rohden & A. Marques). Rio de Janeiro: Forense Universitária. (Original publicado em 1793)
- Kerényi, K. (1993). Os heróis gregos (O. M. Cajado). São Paulo: Cultrix. (Original publicado em 1958)
- Lévy Bruhl, L. (1947). Las funciones mentais en las sociedades inferiores (G. Weinberg). Buenos Aires: Lautaro. (Original publicado em 1910)
- Locke, J. (1988). Ensaio acerca do entendimento humano (A. Aiex). São Paulo: Nova Cultural. (Original publicado em 1690)
- Lowenfeld, M. (1964). The non-verbal thinking of children and its place in psychology. London: The Institute of Child Psychology.
- Meier, C. A. (1986). Projection, transference and the subject-object relation in psychology. Em Soul and Body (pp. 46-62). San Francisco: The Lapis Press. (Original publicado em 1954)
- Mauss, M. (1968). Essai sur la nature et la fonction du sacrifice. Em Oeuvres: 1 les fonctions sociales du sacré (pp. 193-350). Paris: Les Éditions de Minuit. (Original publicado em 1899)
- Mauss, M. (1974). Esboço de uma teoria geral da magia (M. W. B. de Almeida e L. Pucinelli). Em Sociologia e antropologia (pp. 37-176). São Paulo: EPU. (Original publicado em 1903)
- Mitchell, W. J. T. (1986). Iconology. Chicago: University of Chicago Press.
- Neumann, E. (1990). História da origem da consciência (M. Martincic). São Paulo:

- Cultrix. (Original publicado em 1968)
- Neumann, E. (1991). A criança (P. R. e Silva). São Paulo: Cultrix. (Original publicado em 1980)
- Ovídio (1980). As metamorfoses (D. J. Júnior). São Paulo: Ediouro.
- Pascal, B. (1973). Pensamentos (L. Vallandro). Porto Alegre: Globo. (Original publicado em 1662)
- Perroni, M. C. (1992). Desenvolvimento do discurso narrativo. São Paulo: Martins Fontes.
- Peters, E. F. (1974). Termos filosóficos gregos (B. R. Barbosa). Lisboa: Calouste Gulbenkian. (Original publicado em 1967)
- Platão (1974). Fedro. Em C. Fernandez (Org.), Los filósofos antiguos (pp. 216-224). Madrid: BAC.
- Poe, E. A. (1960). Contos grotescos e arabescos (O. Mendes & M. Amado). Porto Alegre: Editora Globo. (Original publicado em 1840)
- Propp, V. (1983). Morfologia do conto. Lisboa: Vega. (Original publicado em 1928)
- Samuels, A. (1985). Jung and the post-jungians. London: Routledge e Kegan Paul.
- Schelling, F. (1949). Filosofia del arte. Buenos Aires: Editorial Nova. (Original publicado em 1803)
- Schiller, F. (1995). A educação estética do homem (R. Schwarz & M. Suzuki). São Paulo: Iluminuras. (Original publicado em 1795)
- Schopenhauer, A. (1988). O mundo como vontade e representação (W. L. Maar & M. L. Mello & O Cacciola). São Paulo: Nova Cultural. (Original publicado em 1819)
- Silveira, N. (1981). Imagens do inconsciente. Rio de Janeiro: Alhambra.
- Soares, L. E. (1994). O rigor da indisciplina. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Silva, H. (1993). Travesti: A invenção do feminino. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Todorov, T. (1973). Qu'est-ce que le structuralisme? : Poétique. Paris: Éditions du Seuil.
- Todorov, T. (1981). Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique. Paris: Éditions Du Seuil.
- Todorov, T. (1996). Teorias do símbolo (E. A. Dobránszky). Campinas: Papirus.

(Original publicado em 1977)

- Vieira, A. G. (1997). O brinquedo simbólico como uma narrativa. Dissertação de mestrado não publicada, UFRGS, Porto Alegre.
- Vieira, A. G. & Sperb, T. M. (1998) O brinquedo simbólico como uma narrativa. Psicologia: Reflexão e Crítica, 11 (2), 233-252.
- Von Franz, M. L. (1980). Projection and re-collection in junguian psychology (W. H. Kennedy). London: Open Court. (Original publicado em 1978)
- Von Franz, M. L. (1995). O feminino nos contos de fadas (R. G. de Agostinho). Petrópolis: Vozes.
- Wittgenstein, L. (1994). Tractatus logico-philosoficus (L. H. L. dos Santos). São Paulo: Edusp. (Original publicado em 1961)
- Yates, F. (1992). La filosofía oculta en la época isabelina (R. G. Ciriza). México: Fondo de Cultura Económica. (Original publicado em 1979)
- Yin, R. (1994). Case study research: Design and methods. Thousand Oaks: Sage Publicatons.

ANEXO: PARECERES DA BANCA EXAMINADORA

Parecer sobre a tese de doutorado “Imagem, símbolo e narrativa na psicologia analítica de C. G. Jung” apresentada por André Guirland Vieira, sob a orientação da Profa. Dra. Tania Mara Sperb. Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 13 de fevereiro de 2003.

Vieira em texto muito bem escrito e elegante faz um paralelo entre a interpretação na psicologia de Carl G. Jung e a interpretação do brincar simbólico, tomando como foco de comparação a função da imagem, do símbolo e da narrativa. O texto é bem organizado e o argumento desenvolve-se com clareza, sempre bem documentado. Na primeira parte, a preocupação do autor é com a teoria, ressaltando as contribuições da teoria de Jung para o conceito de interpretação. Na Segunda parte o autor recorre a estudos de casos, cuidadosamente realizados para sustentar a pertinência da interpretação nos termos da teoria de Jung. Neste sentido, o autor presta um grande serviço a área de estudo, resgatando textos e autores que não tem ocupado lugar de destaque no *main stream* da psicoterapia no Brasil. Por outro lado, inova no desenvolvimento de um estudo que reúne o rigor do trabalho experimental com a sensibilidade do trabalho clínico. O trabalho em seu conjunto atende as exigências para uma tese de doutorado, sendo meu parecer a favor da aprovação. Conceito A.

Prof. Dr. William B. Gomes

Relator



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA

Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 2003

PARECER - TESE DE DOUTORADO

IMAGEM, SÍMBOLO E NARRATIVA NA PSICOLOGIA ANALÍTICA DE C.G.
JUNG

ANDRE GUIRLAND VIEIRA

A tese ora apresentada amplia concepções, conceitos e definições, pondo em diálogo enfoques, da Filosofia, da Antropologia, da Psicologia e da Psicanálise, existentes em diferentes períodos da história da humanidade, em que se discute o lugar da *narrativa* e da *imagem* como elementos de linguagem do brincar simbólico. Relaciona brincar, mito e linguagem simbólica “enquanto formas de expressão dos grandes temas humanos”.

Quando avaliamos o projeto para qualificação chamou-nos atenção a clareza da escrita, a riqueza do referencial teórico apresentado e o tratamento original dado ao tema. Disse, naquele momento, que era, com rara pertinência, um PROJETO INTELIGENTE.

Encanto-me agora em verificar, que a tese final pode superar a promessa e se tornar uma OBRA RARA.

- A fundamentação teórica, que constitui a primeira parte da tese, foi organizada, através de vários autores (desde Platão, Aristóteles e Descartes...), findando na abordagem psicanalítica de C.G. Jung e nas principais escolas que difundiram sua obra. No primeiro capítulo (p. 20 – 25) é apresentada a questão da “Imagem Mental”, com ela a questão do “sujeito do conhecimento” (Kant e o Romantismo Alemão) e a entrada da questão da “cultura”, na visão de *imagem como linguagem*, presente, entre outros autores, na obra de Wittgenstein.
- A partir do segundo capítulo, é apresentada a filosofia construtivista e o percurso da construção teórica do “objeto de estudo”: “iconologia” (p. 26 – 29), “narrativa” (p. 30 – 32), “imaginação criadora” (p. 33 – 37) e “símbolo” (p. 38 – 55), sendo a partir da p. 51, instaurada uma forma própria do candidato estabelecer sua interlocução com a teoria de Jung, através da tradição de seu pensamento e da relação construída entre “símbolo” e “alegoria” (p. 56 – 59).
- Nos capítulos 7 (p. 60 – 68), 8 (p. 69 – 90) e 9 (p.91 - 97) define (e toma a si) a teoria do símbolo, a produção semiótica da imaginação e a linguagem simbólica do brincar, presente em Jung. Nessa parte do trabalho, algumas interlocuções tornam-se particularmente importantes:
- A primeira delas é o resgate da abordagem de Pierre Janet (1909), que me parece fundamental para toda a Psicologia, assim como a visão da antropologia de Lévy Bruhl (p. 75 - 77) constantemente mal interpretada, por vários autores e a noção de “função integradora do símbolo” proposta por Schiller (1795).
- O retorno às idéias de William James (1893), não me pareceu suficientemente, esclarecedor (p. 70).
- Crítico, também, é o meu olhar para as citações, sempre de segunda (ou terceira) ordem de autores, que poderiam ser interlocutores privilegiados desse trabalho, como Walter Benjamin (via H. Arendt, (p. 100 – 102) e Gagnebin, p. 103) e Mikhail Bakhtin (via Freitas, p. 110 e Todorov, p 122 - 124)
- Ressalto que tal análise crítica já havia sido levantada, por mim na “Qualificação do Projeto”, quando havia dito: Também não está clara, no projeto, a razão de ser Mikhail

Bakhtin, preferencialmente, discutido através de citações de Todorov (1973 – 81 e 96), já que a leitura das produções do próprio autor é possível e mais adequada à análise das narrativas. (Bakhtin, M. (Volochinov) (1988) Marxismo e Filosofia da Linguagem, SP: Hucitec. & Bakhtin, M. (1992) Estética da Criação Verbal, SP: Martins Fontes).

- Assim sendo, o Capítulo 10 (p. 98 – 117) acabou por ficar o mais *frágil*, de toda tese. Inicialmente, pelo título (que parece responder simplesmente a razões afetivas do autor), já que não há confronto com outras Escolas do país. Em segundo lugar, por deixar parecer, que a “Escola Junguiana de Porto Alegre” está representada por uma única autora (Freitas, M.G., 1991, 1993, 1996) em, terceiro, pelas citações de segunda ordem feitas à obra de Benjamin e Bakhtin (Cap 12).
- Aponto, também, na definição metodológica, a desnecessária referência à análise e visão hermenêutica, análise compreensiva, fusão de horizontes⁹ ... citando Dilthey e Geertz e a etnografia. Citações feitas para declarar o que não seria feito ???
- Claríssimos estão, os Capítulos 13 (destaco a pág. 134) e 14 (esclarecendo mais ainda o que havia sido anunciado nos cap. 8 & 9), marcando a forma de trabalho analítico/interpretativo do autor, ricamente apresentada, nos detalhes registrados dos conteúdos das narrativas e imagens, da produção simbólica das crianças, nas três situações de estudo, belissimamente realizadas à luz da Psicologia Analítica de C.G.Jung (Cap 15, 16 & 17), onde a teoria dos arquétipos e do inconsciente coletivo tomam destaque.
- Muito bem elaborados são os resumos que compõem as passagens de um capítulo para outro e da primeira à segunda parte do trabalho, auxiliando o leitor a repor questões centrais aí apresentadas.

Diante do exposto, considero a tese APROVADA e parabeno autor e orientadora, pelo trabalho realizado.

⁹ Por que Gadamer (1997), DE REPENTE !!!

Vera Maria Ramos de Vasconcellos

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SULInstituto de Psicologia

Curso de Pós-graduação em Psicologia do Desenvolvimento

TESE: *Imagem, símbolo e narrativa na Psicologia Analítica de C. G. Jung*

AUTOR: André Guirland Vieira

ORIENTADORA: Tania Mara Sperb**EXAMINADORA: Maria Cristina Duarte Ribeiro**Data: 13/02/2003

A tese apresenta um tema de indiscutível relevância. Fica devidamente comprovada a hipótese de que através do brinquedo na caixa de areia a criança constrói uma narrativa de caráter simbólico, semelhante à narrativa onírica e que pode ser submetida ao mesmo processo interpretativo dedicado à análise dos sonhos, conforme o referencial junguiano.

Foi interessante observar a incorporação de muitas das sugestões oferecidas por ocasião do exame de qualificação e houve uma evolução clara no sentido de um maior comprometimento com o referencial teórico da Psicologia Analítica de C. G. Jung, o que, segundo minha opinião, trouxe uma maior coerência ao trabalho.

A tese está bem estruturada, sendo que a primeira parte define com clareza e segurança o referencial teórico utilizado para a análise do material empírico apresentado na segunda parte. Cabe, ainda, ressaltar que essa discussão teórica transcende o objetivo único de servir de ferramenta interpretativa e representa uma reflexão mais ampla que poderia, por si só e com pequenos acréscimos, constituir uma tese.

Nota-se o esforço do autor em mostrar as origens do pensamento de Jung, sendo o capítulo 4, que trata do Romantismo Alemão, o mais importante nesse sentido, pois foi neste movimento cultural que os conceitos de inconsciente e de símbolo tiveram origem. Assim, fica demonstrado o quanto Jung é caudatário de toda uma corrente de pensamento, ou seja, suas idéias não surgiram do nada. Chamo a atenção especialmente para as pertinentes correlações com as idéias de Carus (p.35-36). Soma-se a este movimento de olhar para as origens dos conceitos junguianos um esforço para traçar um

panorama pós-Jung, tanto ao nível mundial, o que é feito na Introdução, como ao nível local, o que é feito no capítulo dedicado à Escola Junguiana de Porto Alegre (capítulo 10).

O capítulo sobre Pensamento Simbólico (cap. 8) está bem formulado, iniciando com um substrato antropológico, de onde recupera os conceitos de pensamento mágico, magia homeopática (lei da similaridade) e simpática (lei do contato), participação mística, representações coletivas, *mana*, chegando à questão da projeção na psicologia atual e finalizando com um contraponto entre o conceito de símbolo em Freud e nos Românticos e em Jung.

No capítulo 12 (Pesquisa e Clínica Psicológica) percebe-se um bom avanço em relação ao material apresentado anteriormente, na banca de qualificação. Aos subsídios metodológicos da Antropologia foram acrescentadas considerações sobre a técnica de pesquisa em Psicologia Clínica (uso dos diários clínicos). A discussão sobre transferência/contra-transferência e a questão da necessidade da supervisão e da análise didática (faltou acrescentar esta última) no processo de formação e atualização dos terapeutas é um tópico relevante e muito bem colocado tendo em vista as enormes dificuldades suscitadas pela subjetividade.

Por fim, em relação à segunda parte do trabalho, reafirmo a originalidade da utilização da técnica da caixa de areia como um método de acesso à dinâmica inconsciente dos pacientes infantis. As imagens documentadas e apresentadas em CD-Rom falam por si, tornando visível um material simbólico muito rico. Mas essa riqueza só se desvela plenamente a partir de um processo interpretativo. Esse é o momento privilegiado em que teoria e prática se encontram em busca da cura, permitindo uma avaliação do excelente potencial terapêutico fornecido pelo referencial junguiano.

Alguns comentários mais pontuais:

- p. 53: o texto parece ser uma citação, mas não está entre aspas.
- p. 59, final do capítulo 6 (Arquétipo): “O inconsciente coletivo é a natureza dentro do homem e os arquétipos, seus órgãos, deste modo, a própria natureza impulsiona o homem em seu processo de desenvolvimento, ao mesmo tempo que lhe impõe todas

as dificuldades”. Este final está um pouco abrupto. Talvez fosse necessário explicar porque o inconsciente impõe dificuldades (tendência inercial do inconsciente).

- P.66: são citados vários contos de fada. Faltam as referências. Na mesma p. há uma citação que não fica claro se é de Jung ou de Schiller.
- P.79: Está escrito: “Jung, em um primeiro momento, concorda com Freud que a projeção é a exteriorização de conteúdos pessoais e inconscientes reprimidos. Mas com o descobrimento das imagens primordiais (arquétipos) e o desenvolvimento da teoria dos complexos, **abandonou** tal hipótese”. O termo mais correto seria **ampliou**, pois ele não deixa de reconhecer conteúdos reprimidos. No final do mesmo parágrafo é dito que “Só podemos recolher aquelas projeções de cunho pessoal...” Mais adiante, ao citar o caso do soldado nigeriano (p.84) é dado um exemplo de como ocorreria a dissolução de uma projeção de caráter arquetípico, contrariando o que foi dito anteriormente. O mesmo é feito na p. 86 em relação à projeção do inconsciente na matéria (alquimia) : “Se houver o reconhecimento de uma realidade relativa dos conteúdos antes projetados, teremos a formulação de uma psicologia do inconsciente. Se o reconhecimento dessa realidade se estender à autonomia e ao caráter simbólico, isto é, universal, desses conteúdos projetados, teremos o reconhecimento de uma psicologia do inconsciente coletivo”. Talvez o autor queira se referir à impossibilidade de integração *completa* de conteúdos do inconsciente coletivo à consciência.
- p.82-83: A discussão sobre o conceito de *mana* está bastante completa, mas gostaria de acrescentar que no glossário de *Memórias, sonhos, reflexões*, Jung diz que *mana* é “o conceito primitivo de energia psíquica”, ou seja, de libido e este comentário parece-me bastante elucidativo...
- p.84 e 105: definir *daimon*
- p.92: “A concepção de compensação de Jung **expande** a noção de Freud dos sonhos como guarda do sono e como realização de desejos”. Não seria mais correto substituir pela palavra **altera**?
- p. 98: IAAP: *International Association of Analytical Psychology*

- p. 138: a nota de rodapé esclarece que os nomes dos pacientes foram alterados “para a melhor fluência do texto”. A alteração deve-se principalmente a questões éticas e visa preservar a identidade dos pacientes.

Questões

1. Porque a opção pelo termo “brincar simbólico”, já que o trabalho demonstra bem que a atividade de brincar é sempre permeada por elementos simbólicos? Não seria redundante?
2. Comente algo, além do já apresentado, sobre como o terapeuta age em relação ao material simbólico produzido pelas crianças. Como se dá a terapia? Explico melhor: na terapia com adultos, os sonhos são interpretados *para e junto com* o paciente. E com a criança?
3. Se, como apontado na p. 136, devemos procurar a origem das perturbações psíquicas da criança na esfera psíquica inconsciente dos pais, é possível tratar a criança sem que os pais se submetam a uma terapia?

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE PSICOLOGIA

PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA DO DESENVOLVIMENTO

PARECER SOBRE “IMAGEM, SÍMBOLO E NARRATIVA NA PSICOLOGIA ANALÍTICA DE CARL GUSTAV JUNG”, TESE DOUTORAL DE ANDRÉ GUIRLAND VIERIA

A tese do doutorando compõe-me de duas partes: >>>>I. Imagem, símbolo e narrativa: a interpretação na >Psicologia de Carl Gustav JUNG. >>II. Imagem, símbolo e narrativa: interpretação do brincar >simbólico. >>>>A primeira parte, por sua vez, está distribuída em 11 capítulos, sendo que >o décimo primeiro é a Conclusão. A segunda parte, em sete capítulos, acaba >com outra conclusão que é o Capítulo 18. >>>>A intenção do autor, ao continuar a seqüência da numeração dos capítulos, >- a segunda parte começa com o Capítulo 12, - aparentemente é de mostrar >ao leitor que as duas partes perfazem um todo. Essa unidade existe, mas >infelizmente está muito obnubilada e contaminada por muitos excertos >externos ao propósito da tese que, a meu ver, resolve-se em apresentar a >teoria e a prática da psicologia jungueana de e numa comunidade de Porto >Alegre, onde se realizam estudos, pesquisas e tratamentos psicopatológicos. >>>>>Assim sendo, na apresentação e na primeira parte, especificamente, nos >capítulos 10 e 11 da primeira parte, o doutorando traça o perfil próprio e >o perfil da psicologia jungueana como hoje é na comunidade à qual >pertence. Acredito que essas secções configuram a espinha dorsal do >trabalho, cuja prática clínica é narrada exemplarmente na segunda parte da >tese. Exemplarmente, pois que tem vocação de se transformar em um texto de >hipermídia. >>>>>Quero ressaltar que essa contribuição não pode ficar limitada > à comunidade jungueana de Porto Alegre, à qual o doutorando pertence, > pois, que antes de ser um trabalho dessa comunidade, é um trabalho de > nossa Universidade que, apesar de tanto abutre rondado sobre nossas > cabeças, continua sendo pública. E continua sendo pública, a pesar da > Sociedade Civil continuar irresponsável e morta perante o que vem > acontecendo com as Universidades Públicas do Brasil. Assim, creio que > este trabalho deve buscar transdisciplinaridade e inscrever-se em espaços > psicopatológicos universitários, tal como a Associação Universitária de > Pesquisadores

em Psicopatologia Fundamental, que congrega mais de 20 universidades do Brasil e do estrangeiro. Um Laboratório de Pesquisas em Psicopatologia Fundamental é um espaço interdisciplinar e transdisciplinar, onde o denominador comum é o cultivo de estudos, pesquisas e tratamentos do psicopatológico. Aqui, em Porto Alegre, estaremos inaugurando esse Laboratório de Psicopatologia Fundamental no momento em que pudermos contar com, pelo menos, três diferentes propostas metapsicopatológicas diferentes. E a metapsicopatologia jungueana pode ser uma delas. Um Laboratório de Pesquisas em Psicopatologia Fundamental é um espaço interinstitucional, interdisciplinar e transdisciplinar. Feitas essas considerações, vou me restringir, agora, a dois pontos da tese do doutorando, os quais me parecem fundamentais e podem ser fonte de novos e continuados estudos e pesquisas. Faço-o no sentido de proporcionar ulteriores estudos, pesquisas e tratamentos do psicopatológico nos novos percursos do doutorando.

>>>1. Por que o aproveitamento pobre de Aristóteles, do pensamento lógico e psicológico grego e da ressurgência desse pensamento na atualidade, especificamente no terreno da dianoética, da exposição, ou narrativa? >>>

>2. Por que o exacerbado aproveitamento de um movimento epocal – o movimento romântico – e o equívoco de incluir nele a Goethe e Schiller e o equívoco de considerar Jung e Freud, prolongamento do Romantismo, e não iniciadores de dois novos paradigmas sem precedentes? >>>>>

>I. Por que o aproveitamento pobre do pensamento lógico e psicológico de Aristóteles e dos gregos e por que o aproveitamento secundário da ressurgência desse pensamento na atualidade, especificamente no terreno da dianoética, da exposição, ou da narrativa? >>>

>P. 21: “Descartes tem sido definido como aquele filósofo que tentou ordenar o problema do conhecimento após a revolução efetuada por Copérnico e Galileu. As descobertas de Copérnico, de que a terra gira em torno do sol e a invenção do telescópio por Galileu abriram uma ferida no pensamento medieval, provocando o que se convencionou chamar de Crise da Representação. O pensamento medieval foi construído a partir de uma interpretação cristã do pensamento de Platão e Aristóteles. O principal trabalho de Platão a influenciar a Idade Média foi o Timeu, no qual está descrito o mito da criação do mundo e a hierarquia entre o mundo das idéias, locus da verdadeira realidade, e o mundo sensível, locus da aparência e do engano. O Timeu apresenta-nos a idéia de um Cosmo

>hierarquizado, desde o Demiurgo, passando pelos astros, até o homem, este >definido como uma alma imortal vestida em um corpo mortal. Neste Cosmo há >uma separação entre o mundo sensível e o mundo inteligível, já que a >verdade reside ao lado do estudo das essências eternas e supra-sensíveis, >e não dos objetos dados pelos sentidos. Já para Aristóteles (trad. 1974), >o domínio do sensível é o domínio próprio do conhecimento humano.” > > ‘Todos os homens desejam por natureza saber. Assim o indica o > amor aos sentidos, pois, ao lado de sua utilidade os amamos por causa de > si mesmos, e, dentre todos, a visão.’ (p. 343). > > >P. 23: “Na Inglaterra, Hobbes (1651/1988), Locke (1690/1988) e Hume >(1748/1980) retomam o empirismo e o ceticismo dos gregos, elaborando uma >interpretação empirista de Aristóteles. Não confiam nos sentidos como >confiavam Aristóteles ou os filósofos medievais, mas justamente em função >desta desconfiança, desenvolveram uma metodologia experimental, já >indicada pelo próprio Aristóteles: o método indutivo. Aqui o critério de >verdade passa a ser aquilo que pode ser experimentado. Este critério exige >que haja uma correspondência exata entre o mundo exterior e a forma como >ele é percebido pelos sentidos. Os empiristas tomaram, também, ao pé da >letra a definição aristotélica do homem como um animal racional e mortal. >A partir deste momento, o homem passa a ser visto como um animal dotado de >instintos que, se deixado entregue a seu estado natural, definido como a >busca de satisfação dos instintos ou como a busca de prazer, acabará se >destruindo. É o estado de guerra de todos contra todos de que nos fala >Hobbes. Aqui Hobbes criou a primeira teoria política laica, que coloca o >príncipe não mais como um representante de Deus na terra, mas como aquela >figura em favor da qual os homens abdicarão de seus desejos em prol da >constituição da sociedade.” > > > > >P. 30-31: “Para Bruner (1990/1997), os seres humanos constróem significado >à partir dos sistemas simbólicos já dados na cultura. Estes sistemas >simbólicos constituem uma espécie de kit de ferramentas que os homens >utilizam para construir suas representações do mundo. A narrativa é uma >dessas ferramentas: “filosoficamente falando, meu ponto de vista em >relação à narrativa é construtivista – uma visão que tem como premissa que >a principal função da mente é a ‘construção do mundo’, quer seja através >das ciências ou das artes” (Bruner, 1987, p. 11). A idéia da narrativa >como importante ferramenta na construção da representação do mundo parte >da concepção de Kant (1781/1985) de que, enquanto o

espaço é a forma de >nossa experiência exterior, o tempo é a forma de nossa experiência >interior. Além de Kant, Bruner toma Ricoeur (1983/1994), que em Tempo e >Narrativa, propõe que a representação humana do tempo e, particularmente, >que a experiência do tempo vivido só pode se dar na forma de uma >narrativa. A partir daí, Bruner (1987) irá postular duas teses. >> ‘A primeira tese é a seguinte: nós não temos outra maneira de > descrever o tempo vivido a não ser na forma de uma narrativa. (...) > Minha segunda tese é a de que a mimesis entre o que chamamos de vida e a > narrativa é uma via de mão dupla: isto é, assim como a arte imita a vida, > no sentido de Aristóteles, assim, como propõe Oscar Wilde, a vida imita a > arte. Narrativa imita a vida, vida imita a narrativa. ‘Vida’, neste > sentido, é o mesmo tipo de construção da imaginação humana do que a > narrativa. Ela é construída pelos seres humanos a partir de um raciocínio > ativo, através do mesmo tipo de raciocínio a partir do qual nós > construímos as narrativas (pp. 12-13).’ >>>> P. 23: “Para os empiristas, “uma imagem é a reprodução, na > mente, de uma sensação produzida por uma percepção física” (Mitchell, > 1986; p. 12). Há um estreito paralelismo entre o mundo físico e a imagem > formada por ele na mente, a ponto desta poder ser vista como um espelho, > como uma câmera obscura ou como uma tabula rasa. David Hume (1748/1980), > entretanto, elaborou algumas idéias que, mais tarde, iriam desencadear um > processo de crítica a este paralelismo.” (Não dá para conceber > Aristóteles nessa turma!). >>>>> P. 61-62: Para compreender a semelhança morfológica entre o mito e a > fantasia, temos de retomar o conceito de Aristóteles (trad. 1992) de mito > como “imitação de ações” (VI, 30) e como “composição dos atos” (VI, 30). A > representação dos fatos através de uma composição dos atos em uma história, > que Aristóteles chama de mito, é o que, segundo Ricoeur (1983/1994), > chamamos hoje de narrativa. O mito é também e por definição uma totalidade > (holos), na medida em que ele deve ser a imitação de uma ação completa, > por isso ele é composto de início, meio e fim: “todo é aquilo que tem > início meio e fim” (Aristóteles, trad. 1992, VII, 42). Outros elementos > estruturais do mito, importantes para nós, são a idéia de que a história > dirige-se até uma complicação, que Aristóteles chama de nó, para, através > de uma transformação (peripécia), se resolver no desenlace; também o herói > e as personagens, que compõe as dramatis personae. >> A idéia de que a imaginação simbólica possui um caráter narrativo foi > trazida por C. G. Jung (1928/1984), quando compara a narração

imaginativa > presente nos sonhos e nas fantasias àquela presente nas fábulas. O aspecto > dramático da imaginação foi aprofundado por C. G. Jung (1945/1984) em um > trabalho posterior, no qual estudou a forma dramática dos sonhos, propondo > que eles tendem a aproximar-se estruturalmente do modelo aristotélico de > drama. Assim, os sonhos apresentam uma situação inicial, a qual Jung > chamou de Exposição. Ela indica o lugar da ação, os personagens e a > situação inicial do drama. A segunda fase é o Desenvolvimento da ação. > Aqui, a situação inicial complica-se, estabelecendo uma tensão, porque não > se sabe o que vai acontecer. Então o sonho encaminha-se para a terceira > fase, a Culminação ou Peripécia, na qual acontece alguma coisa de > decisivo, ou a situação muda completamente. A quarta e última fase é a > Lise, Solução ou Resultado. Aqui, o problema ou a falta, apontada na > dramatização onírica, resolve-se. Por exemplo: > > Vejo-me numa rua; é uma avenida (Exposição). Ao longe aparece um automóvel > que se aproxima rapidamente. Sua maneira de movimentar-se é estranhamente > insegura, e eu penso que o motorista deve estar embriagado > (Desenvolvimento). De repente sou eu que estou no carro e aparentemente > sou eu mesmo o motorista embriagado. Estou apenas estranhamente inseguro e > como que sem a direção do carro. Não consigo mais controlar o carro e vou > com ele de encontro a um muro, com grande barulho (Culminação ou > Peripécia). Observo que a parte dianteira do carro ficou toda amassada. É > um carro alheio que eu desconheço. Eu próprio não estou ferido. Reflito > com certa preocupação sobre minha responsabilidade (Lise, Solução ou > Resultado) (Jung, 1945/1984; p. 303). > > P. 68: Assim, quando lidamos com imagens arquetípicas, estamos diante de > um terceiro fator, chamado por Jung (1940/1959) de cerne da significação, > o qual encontra na imagem a melhor expressão possível para transmitir seu > sentido. Os arquétipos são, portanto, uma força psíquica viva cujo sentido > último nos é dificilmente discernível. Nossos dramatis personae serão, > conseqüentemente, expressões dessas forças, não podendo ser hipostasiados > e organizados em fórmulas. Jung, aqui, novamente concorda com Aristóteles > (trad. 1992) quando este postula que na tragédia o mais importante é a > imitação da ação e não os personagens. > > O elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é > imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade e infelicidade; > mas felicidade ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da > vida é uma ação, não

uma qualidade. (...) Daqui segue que, na tragédia, >não agem os personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres >para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a >finalidade da tragédia, e a finalidade é tudo o que mais importa (VI, 32). >

>>>PG. 89: Além da condensação, opera no processo de transposição do conteúdo >do sonho o deslocamento. “Este processo se revela pelo fato de aparecer >centralmente e com grande intensidade sensorial no conteúdo manifesto, o >que nas idéias latentes era periférico e acessório, ou o inverso” (Freud, >1905/1952, p. 142). A condensação e o deslocamento são, portanto, os >motores por trás da transposição do simbolismo onírico. É importante >salientar que o termo empregado por Freud para transposição (Übertragung) >é a palavra que traduz Metáfora em Aristóteles, a qual será, >posteriormente, utilizada como princípio na elaboração dos tropos pela >retórica clássica. O tratamento do símbolo como linguagem levou Freud a >elaborar uma retórica do símbolo, mapeando as formas de transposição >lingüística dos elementos do simbolismo inconsciente. Destas, Freud propõe >a seguinte relação: >>I. Condensação: >>a) com formação de palavras compostas; >>b) com modificações. >>II. Emprego de um mesmo material: >>c) com palavras inteiras e seus compostos; >>d) variação de ordem; >>e) pequena modificação; >>f) as mesmas palavras no sentido pleno e vazio. >>III. Duplo sentido: >>g) nome próprio e nome de objeto; >>h) sentido metafórico e sentido literal; >>i) duplo sentido propriamente dito (jogo de palavras); >>j) equívoco; >>k) duplo sentido com alusão (Freud, 1905/1952, p. 35). >>>>>>>>>>

>A seguir, apresento um aproveitamento do pensamento lógico e psicológico >de Aristóteles e de alguns gregos, especialmente no que se refere à imagem >mental. >>>3. Aristóteles em Peri Psyches (De Anima, III, 427 a); e >Metafísica, 1009 b) critica definitivamente os pré-socráticos por não >terem feito distinção entre pensamento - noesis e phronesis - pensamento; >e no contexto eistemológico: conhecimento, ou episteme; e aisthesis - >sensibilidade; no contexto epistemológico: opinião, ou doxa. >>4. Para alguns pensadores gregos, aisthesis >(sensibilidade) está localizada em diferentes partes do corpo, isto é, nos >órgãos dos sentidos; a noesis está localizada naquilo que os gregos >entendiam como psyche. Aristóteles, em De Parti. Anim, 666 a-b, fala que o >coração é a arché da vida, do movimento e da sensação. Todavia, não parece >que ele mantido essa posição, pois nos textos dele a psyche, enquanto >forma do corpo, é simples e, estando

em todo o corpo, não está >exclusivamente em uma só parte. >>5. Platão, em República, VI, explica com detalhes a >atividade noética e mantém a distinção entre episteme e doxa (Rec. IV, >476 a – 460 a). Acrescenta, no Capítulo VI, que há mais do que um tipo de >episteme, na parte superior dos noeta (República, VI 509). Há a noesis e a >dinoia (República, VI, 511d). >>6. Aristóteles vê a dianóia como o raciocínio discursivo >em geral e a noesis como a imediata intuição intelectual. (Analítica II, >II, 100b). >>7. A crer em Peters (Termos filosóficos gregos – um >léxico histórico): “Há certos passos em Platão, de que Aristóteles se faz >eco, que dão algo mais da visão puramente psicológica do funcionamento do >processo intelectual. Ambos, [Platão e Aristóteles] procuram fazer derivar >episteme da palavra grega que significa ‘estar parado em’ ou ‘chegar a uma >paragem’ (episthamai) e assim explicam a intelecção como uma ‘chegada a >uma paragem’ no meio de uma série de impressões dos sentidos, a ‘fixação’ >de um condito intuitivo. (Cráticio, 437 a; Fédon, 96 b; Analítica II, II, >100 a. Física, VII, 247 b). Peters, p. 151”. >>8. “Outro tratamento que Aristóteles faz da noesis, tal >como a sua explicação da aisthesis, é conduzido dentro das categorias da >potência (dynamis) e do ato (energei). O nous [o princípio primeiro e >último do pensar] antes de conhecer, nada é na realidade a não ser >potencialmente todas as coisas que é capaz de conhecer; os eide (formas >sensíveis) estão presentes nele, mas, apenas potencialmente (De Anima, >III, 429 a). QUANDO O NOUS COMEÇA A OPERAR PASSA DE UM ESTADO PASSIVO PAR >UM ESTADO ATIVO EM VIRTUDE DE SE TORNAR IDÊNTICO AO SEU OBJETO, A FORMA >INTELIGÍVEL (De Anima, III, 413 a). HÁ NA NOESIS UM PARALELO COM A >AISTHESIS: TAL COMO A AISTESIS EXTRAÍ AS FORMAS SENSÍVEIS (EIDE) DOS >OBJETOS SENSÍVEIS, TAMBÉM A NOESIS PENSA AS FORMAS INTELIGÍVEIS EM IMAGENS >SENSÍVEIS (PHANTASIAI), E A NOESIS NUNCA OCORRE SEM ESTAS ÚLTIMAS. (De >Anima, III, 431 a-b). >>9. Um aproveitamento desse aproveitamento aristotélico de >Platão vai ser exemplarmente encontrado junto aos estóicos: Traduzo essas >pérolas de verdadeira conhecimento psicológico da alma que psicólogo algum >depois deles foi capaz de superar: >>10. A representação (fantasia); o representado (fantastón); a >imaginação (fantastikón); e o imaginário (fantasma). >>11. A representação é uma modificação da tensão da alma por >um objeto. A representação é uma afecção (páthos)

clássico. Idem, >Schiller. "Et les Nibelungen sont classiques comme Homère, car tous deux >sont sains et excellents. La plupart des oeuvres nouvelles ne sont pas >romantiques parce qu'elles sont nouvelles, mais parce qu'elles sont >faibles, malsaines, malades, et les oeuvres anciennes ne sont pas >classiques parce qu'elles sont anciennes, mais parce qu'elles sont >vigoureuses, alertes, joyeuses et saines. Si nous distinguons le classique >du romantique selon ces attributs, nous y verrons bientôt clair." >(ANCELET-HUSTACHE, J., Goethe, Paris, Seuil, 1955, pp. 60-61). "E os >Nibelungen são clássicos como [as epopéias de] Homero porque uns e outras >são saudáveis e excelentes. A maior parte das obras novas não são >românticas porque elas são novas, mas por que elas são débeis, malsãs e >doentias, e as obras antigas não são clássicas porque são antigas, mas >porque são vigorosas, alertadas, alegres e sadias. Se distinguirmos o >clássico do romântico segundo esses atributos, enxergaremos logo com >clareza, nessa distinção." >>>Ver p. 24. Os laboratórios de psicologia de Wundt, de Janet são frutos >mais do movimento cientificista oposto justamente ao movimento romântico. >